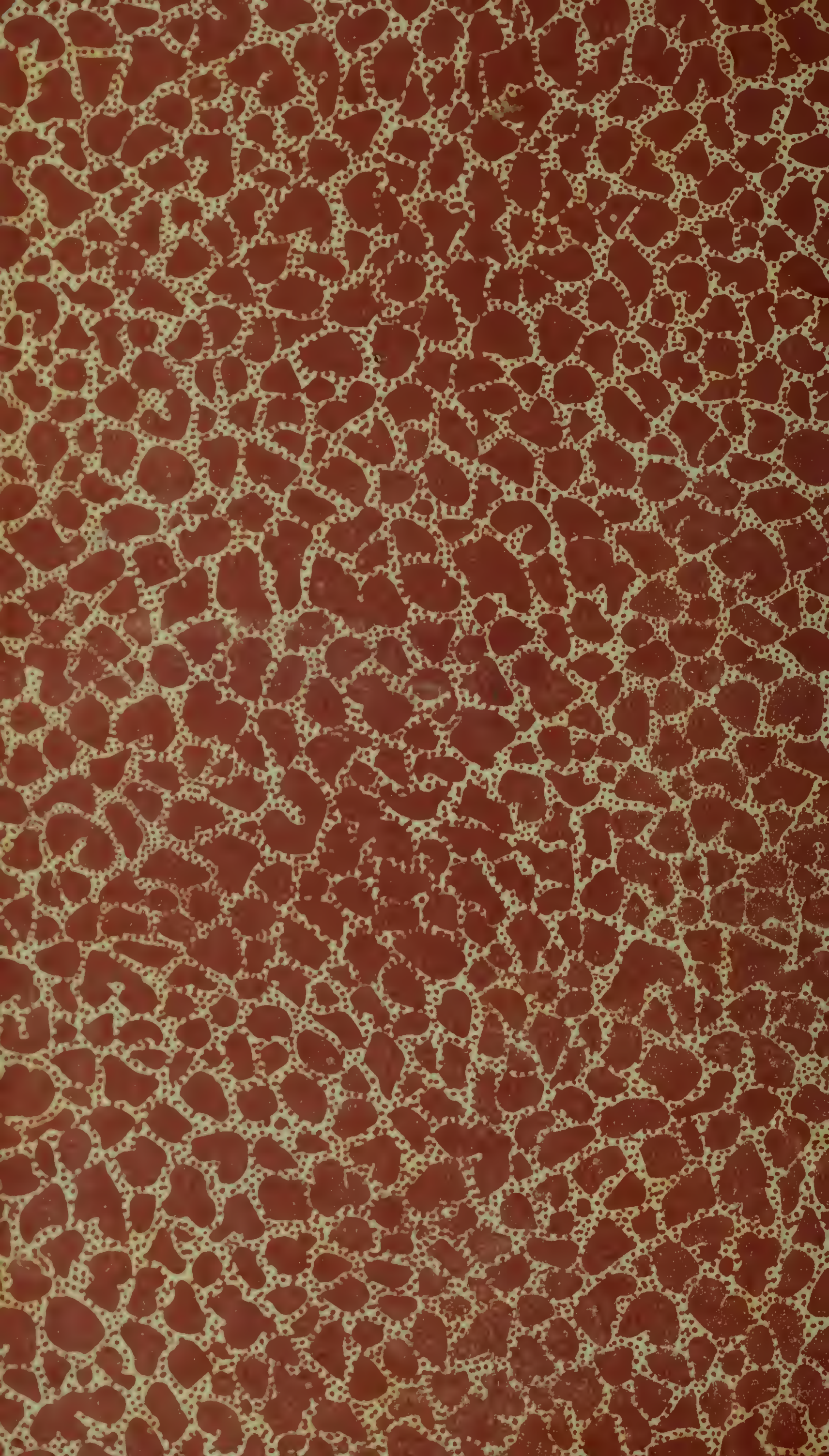
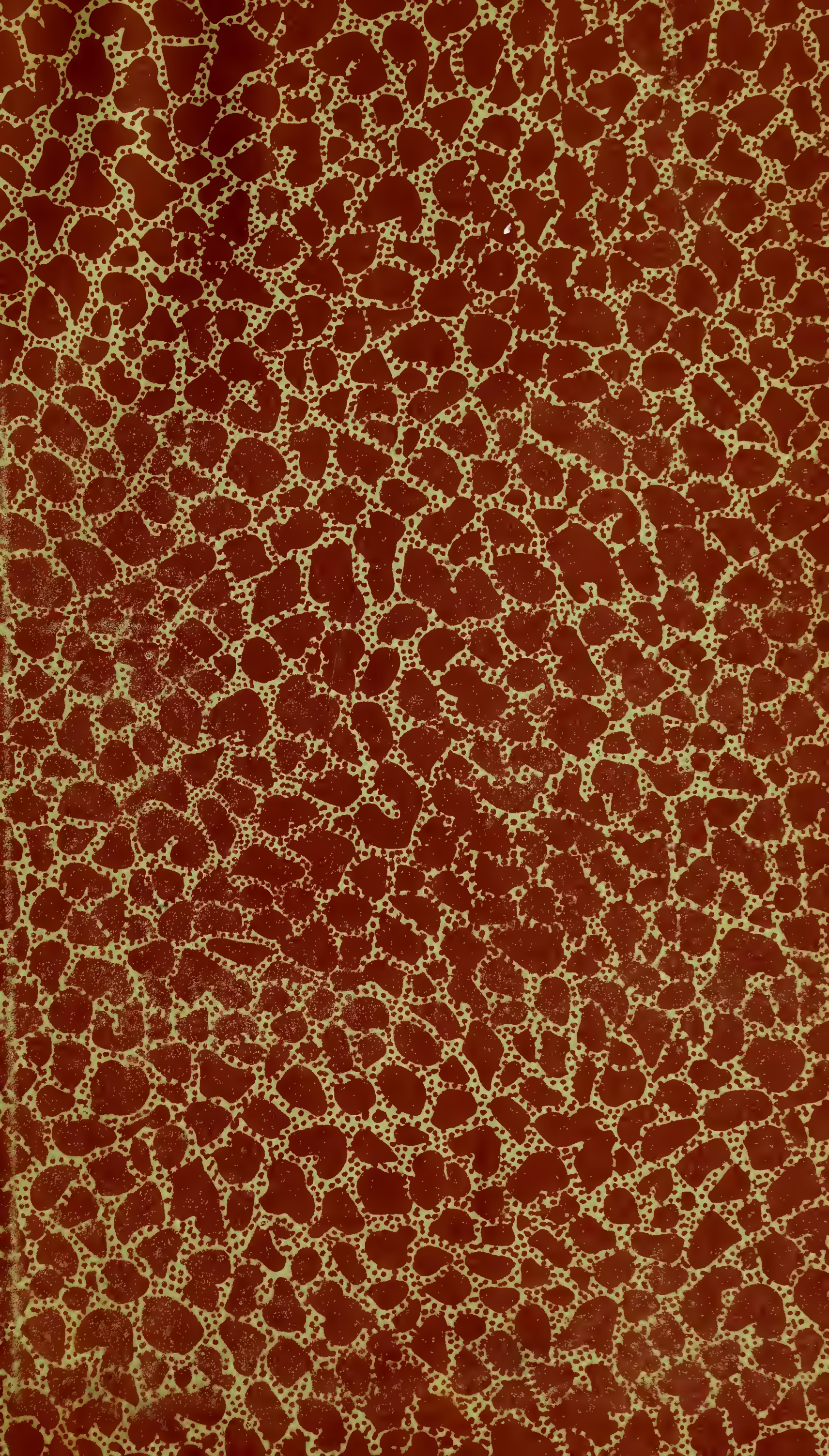






J. CLOSSET - E. BELVILLE
RIS-PAQUOT - A. LABITTE

LES TRAVAUX D'AMATEUR

PYROGRAVURE, CUIR
MÉTAL, CORNE, IVOIRE
PEINTURE SUR FAIENCE
ENLUMINURE



H. LAURENS, PARIS

Les Travaux

d'Amateur

Les Travaux d'Amateur

PAR

JEAN CLOSSET — EUGÈNE BELVILLE
RIS-PAQUOT — ALPHONSE LABITTE

Ouvrage illustré de deux cent trente-huit dessins et de sept planches hors-texte.

LA PYROGRAVURE. — LE CUIR. — LE MÉTAL.
LA CORNE ET L'IVOIRE.
LA PEINTURE SUR FAIENCE ET PORCELAINE.
L'ENLUMINURE.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

—

LA

PYROGRAVURE

ET

SES APPLICATIONS

CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

LA PYROGRAVURE ET SES APPLICATIONS

PAR

JEAN CLOSSET

Ouvrage illustré de 50 dessins inédits de l'auteur

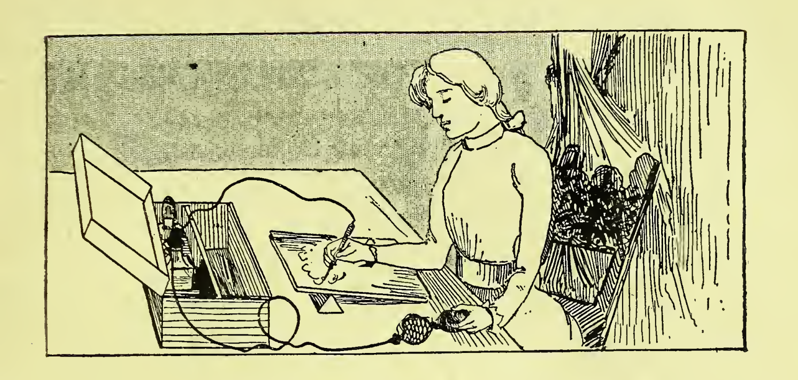


PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6



LA PYROGRAVURE ET SES APPLICATIONS

Aussi loin qu'on remonte dans la connaissance de l'art décoratif, on a constaté que l'homme avait su utiliser le feu pour graver, et cependant après une si longue expérience, la pyrogravure n'a pas pris une place importante.

On ne peut point classer cet art parmi les arts principaux parce que comme tout procédé spécial, le procédé de la pointe de feu a ses limites et n'atteindra jamais la variété de la gravure et l'inépuisable artifice de la peinture. Il faut donc se contenter de le placer dans la catégorie des procédés secondaires employés pour l'indus-

trie et les arts décoratifs. D'ailleurs, comme ceux-ci, il a sa personnalité, ses interprétations, son caractère, ses applications. Si les ressources de chaque moyen d'exécution sont peu nombreuses, elles sont bien particulières en art décoratif. L'artiste qui fera un projet en vue du fer forgé, ne le comprendra pas de même pour le bronze ou la pierre. Les difficultés de chaque métier l'obligeront à se plier à ses exigences, et c'est ce qui donnera à chaque objet d'art son originalité propre. Il en est de même pour la pyrogravure. Une œuvre est toujours bien plus intéressante quand elle est conçue en vue de l'exécution; cependant n'exagérons point.



La pointe de feu quand on en a l'expérience a beaucoup d'analogie avec le procédé de la plume et du crayon.

Avec des ressources bien moins étendues, le travail de hachures et le modelé sont à peu près les mêmes.

Ce qui donne un aspect assez particulier à la pyrogravure, c'est la couleur sépia de la partie brûlée et le relief qu'on peut obtenir.

Depuis quelque temps, des artistes de valeur s'en sont occupés sérieusement et ont eu l'idée d'y joindre les charmes de la couleur; d'autres ont appliqué ce procédé au découpage artistique.

Nous verrons dans la suite les effets qu'on peut tirer

de tous ces moyens et les matières susceptibles de recevoir le feu.

C'est grâce à cette poussée favorable vers la pyrogravure qu'on peut présumer de son développement dans la suite. Les applications, limitées à l'origine, qu'on en a fait, ne peuvent qu'augmenter.

Aussi, croyons-nous utile de dire quelques mots sur les ressources et les modes d'emploi du feu, dont le procédé, fort utile, comme nous l'avons déjà dit, dans l'industrie, est en outre un fort agréable passe-temps pour les amateurs.

Nous dirons autant que possible les emplois de la pyrogravure et ses applications à d'autres industries : ce qui a été fait par l'alliage de plusieurs procédés pourra fournir l'idée de combinaisons nouvelles. D'ailleurs, pour qui est un peu ingénieux, il est intéressant de chercher des « moyens nouveaux, et de ne pas se cantonner dans le déjà fait ». L'imagination joue le plus grand rôle dans toute conception d'art ; elle ne doit pas se complaire paresseusement dans les procédés appris, que la main et l'œil finissent souvent par exécuter machinalement.

On nous a déjà fait des demandes sur la méthode qu'il fallait suivre pour devenir pyrograveur.

De méthode à proprement parler il n'y en a guère. Chacun trouve par son expérience propre des moyens personnels pour rendre ce qu'il veut. Cependant, *a priori*, on peut dire qu'il est toujours fort dangereux d'attaquer quelque procédé artistique que ce soit sans avoir au moins des connaissances préalables du dessin.

La pointe se manie comme le crayon, avec cette différence toutefois, qu'il faut avoir la main encore plus légère pour ne pas entamer la matière plus profondément

qu'on ne le veut ou tracer des lignes trop larges. Il faut donc, pour être déjà un peu adroit, avoir une pratique que l'usage du dessin vous donne et qui permet de faire courir librement la main sans être arrêté sans cesse par la maladresse.

Le dessin est l'expérience préparatoire de toute traduction d'art. Quand on a tracé une ligne avec la pointe de feu, il est assez difficile de l'enlever si elle est défectueuse. Il faut donc travailler autant que possible; du



premier coup, on ne s'improvise pas dessinateur, on le devient, et pour dessiner convenablement un objet dans sa forme il faut en avoir fait une certaine quantité. Nous n'allons pas jusqu'à prétendre qu'on doit manier le crayon comme Ingres et ne jamais aborder la planche à brûler sans avoir des connaissances complètes. Mais nous voudrions mettre en garde les jeunes artistes qui affrontent trop vite des difficultés. D'ailleurs ils verront par eux-mêmes combien avec quelques études de dessin la tâche leur sera facilitée. Nous pourrions aller plus loin encore en conseillant de faire d'abord, avant d'entreprendre des ouvrages de pyrogravure, un peu de dessin à la plume

pour se familiariser avec les traits réguliers et fermes, les hachures, etc. Mais ne soyons pas trop sévères. Toutes les traductions sont permises quand elles sont vraiment bonnes, et nous ne voudrions certainement point imposer une manière de faire.

Les études sont généralement dirigées suivant le but



qu'on se propose, suivant aussi le temps qu'on peut y consacrer.

Certains, voulant seulement trouver dans les procédés d'art un passe-temps, négligent les études préliminaires; sans notion, ils acquièrent une certaine facilité, factice souvent et qui présente sous un aspect agréable des fautes sérieuses. Ils ne pourront donc dépasser une certaine limite de sujets à traiter : ils se contenteront de copier des dessins faciles, et pourront espérer plus

tard aborder des sujets un peu plus épineux, mais sans grand succès. Vous me direz que l'expérience et la pratique leur donneront de l'habileté. Oui, c'est vrai jusqu'à un certain point, mais je répondrai qu'ils verront en même temps se développer les mauvaises habitudes prises, et elles seront en nombre supérieur. En effet, me répondrez-vous encore, mais ils le font comme un amusement, pas autrement. — Je trouverai encore la raison insuffisante. D'autres au contraire voudront non seulement occuper agréablement leurs loisirs, mais encore aspirer à des résultats plus sérieux, plus utiles. Ils épuiseront tous leurs talents de pyrograveur à décorer des boîtes, des portes d'armoire. Il n'est pas nécessaire pour ceux-ci d'insister sur les connaissances du dessin, ils en sentiront d'eux-mêmes le besoin.

Il y a plusieurs manières de procéder : faire son dessin à l'avance ou bien dessiner directement avec la pointe sur la planche à graver.

Pour ce dernier procédé il faut être très habile, avoir une grande expérience de la pyrogravure et savoir très exactement ce qu'on veut faire. Pour ceux mêmes qui seraient très habitués, nous ne conseillerons jamais ce moyen. Dans tous les cas, pour quelque procédé que ce soit, on est obligé de chercher son idée sous la forme d'une esquisse et il est presque impossible de la parfaire du premier jet. L'inspiration ne doit pas être entravée par le métier d'exécution. Combien de lignes effacées ou reprises avant d'arrêter définitivement une composition ! La facture d'une esquisse doit être très aisée. Le crayon circule librement, exprimant dans plusieurs traits, fixés sans ordre précis les uns à côté des autres, l'allure d'un mouvement, distribuant par des taches plus ou moins heureuses l'effet qu'on poursuit. La main est

généralement fièvreuse et rapide pour matérialiser une idée, comme si elle craignait de laisser échapper ce que la pensée lui commande de faire. Puis quand l'idée est exprimée synthétiquement, que les accidents sont ajoutés de ci de là, l'artiste met de l'ordre, choisit les lignes



les meilleures, charpente son œuvre, l'exécute. La main, tout à l'heure esclave de la pensée, reprend son rôle de maîtresse.

Comment voulez-vous, avec un procédé qui ne revient pas sur ce qu'il a dit, qui oblige l'attention à s'exercer à des manipulations comme l'appareil de pyrogravure, qu'on puisse faire une œuvre terminée ?

Je sais bien que des croquis un peu poussés devant la nature en donnent souvent l'impression saisissante et n'ont plus besoin de travail, mais ce n'est point le caractère de la pyrogravure. Nous ne voulons point exclure définitivement le croquis, la facture libre ; nous insistons cependant pour dire que la pyrogravure exige la plupart du temps une facture plus serrée.

Il faut donc au préalable — c'est le moyen le plus

sûr à notre avis — tracer son dessin consciencieusement d'une façon finie avant de prendre l'appareil.

Pour cela, cherchez votre dessin sur une feuille de papier. Quand vous l'aurez arrêté d'une façon défini-



tive, faites-en un calque très soigné en vue de l'exécution.

Quand votre calque est fait, vous le repassez au verso de façon à ce qu'en frottant votre papier calque, votre

dessin se reporte à l'endroit, sur la matière à brûler. Vous travaillez alors à coup sûr, ayant sous les yeux l'original qui vous sert de modèle. Ce procédé est long, mais doit être employé pour les matières qui se salissent facilement. Le trait ayant été fait avec une pointe fine, le crayon ne s'écrase pas autour et ne peut maculer la surface.

Il y a une autre façon de procéder, c'est de chercher directement sur la matière à traiter, le dessin qu'on veut faire : pour cela, il faut, avant de commencer, être très sûr de ce qu'on veut faire, chercher légèrement et effacer à la gomme pour laisser une légère trace et épurer son trait. Encore ne peut-on procéder ainsi que sur le bois ou le carton. Pour d'autres matières ce serait souvent plus difficile.

Le moyen le plus rationnel est donc le calque. Il ne s'agit pas ici de gagner du temps : du moment qu'on veut exécuter soigneusement une œuvre, il n'en coûte pas plus de prendre toutes les précautions nécessaires.

Pour les matières qui craignent moins les salissures, on peut faire le décalque d'une façon plus rapide. Vous intercalez entre le bois par exemple qui doit être brûlé et le dessin que vous avez fait, une feuille de papier noircie à la mine de plomb ou rougie à la sanguine, peu importe (on trouve ces papiers tout préparés chez les marchands de couleur), en ayant soin de mettre la partie couverte du papier sur le bois. Avec un crayon dur, vous repassez soigneusement tout le tracé de votre dessin et les traits se reproduisent à mesure. Ayez soin de fixer toujours votre papier calqué si vous voulez avoir un trait net. Ce procédé commode présente l'inconvénient de salir un peu la surface, et pour des cuirs très clairs,

des étoffes de soie fragiles, il vaut mieux procéder avec le papier calque repassé au recto et au verso, puis frotté. Nous dirons enfin quelques mots d'un troisième procédé fort employé par les décorateurs et qui pourra vous servir pour les matières tendres que la pointe dure du crayon pourrait entamer ; nous voulons parler du poncif.

Voici en quoi il consiste. Votre dessin une fois terminé, vous le disposez sur un coussin ou simplement sur une planche, et au moyen d'une grosse épingle vous perforez toutes les lignes. Quand tout ce travail fort long et ennuyeux est terminé, vous disposez votre feuille percée comme une écumoire sur la planche à graver, et avec un tampon qui contient du charbon pour les fonds clairs — on prend généralement du talc pour les fonds foncés — vous frottez partout où vous avez piqué : votre pointillé se reproduit partout.

En parlant de la façon dont on cherche une esquisse, nous nous adressons à ceux qui ont acquis déjà des connaissances sérieuses. Pour les amateurs plus inexpérimentés, nous conseillons de chercher de bons modèles de dessin : ceux-ci ne manquent pas certes. Encore faut-il mettre beaucoup de circonspection dans leur choix. Prenez des modèles de reproduction à la plume ou au crayon, vous aurez plus de facilité, car il faut une certaine habitude du dessin pour se rapprocher de la facture d'un tableau par une facture différente.

Certains trouveront monotone et moins intéressant de copier des dessins; ils puiseront dans la nature, ils le peuvent; de là, il n'y a qu'un pas pour apprendre à composer et c'est là surtout qu'on trouvera des plaisirs infinis.

Bien des travaux de pyrogravure ont été faits de nos jours, et il y a au Salon, dans les expositions de Paris, des projets fort intéressants qu'il vous sera utile de consulter.

En dehors des œuvres modernes, il y a dans l'art décoratif des types très intéressants de pyrogravure. Comme nous le disions au commencement de ce chapitre, on a retrouvé des traces d'objets décorés par le feu dans des temps fort reculés.

Dès que l'homme fut en possession du feu, il sut l'appliquer à beaucoup d'usages.

Il s'en servit pour creuser les troncs d'arbre destinés à devenir des pirogues. Son esprit d'imitation le poussa bientôt à faire de timides essais, à rendre les formes simples qu'il avait sous les yeux dans la nature, par des lignes, des points se succédant avec assez de régularité. Le feu était un agent précieux, il l'utilisa pour décorer ses objets d'usage quotidien. Il serait peut-être exagéré de vouloir trouver là la source de l'art décoratif, mais en tout cas, c'est le premier principe de la pyrogravure, l'application naïve de la brûlure sur une surface combustible pour représenter très simplement un objet. Les sauvages qui vivent actuellement en Afrique ont conservé la tradition des premiers âges. Leurs idoles reçoivent les applications du feu, leurs fétiches sont décorés rudimentairement de la même façon; certaines peuplades brûlent l'ivoire.

Dans l'histoire artistique de l'antiquité, on ne peut guère signaler d'exemples de gravure au feu.

Les Égyptiens, qui ont montré dans leurs productions symboliques la connaissance qu'ils avaient des res-



sources inhérentes à chaque matière, n'en ont point laissé de trace, et il en est de même pour tous les autres peuples de l'antiquité.

Au moyen âge, on commence à trouver des exemples de la gravure au feu. Il y a dans une église du seizième siècle tout un retable exécuté en pyrogravure.

Enfin Albert Dürer nous a laissé quelques fort belles gravures faites avec des tisonniers chauffés au feu.

Toutes ces rares manifestations sont les origines de la gravure au feu, qui par leurs résultats — mais non par leur outillage — sont similaires aux œuvres modernes : en effet, ce n'est que depuis peu d'années que la pyrogravure s'est perfectionnée.

En 1857, un professeur présentait à l'Académie de

médecine le premier appareil à vapeur hydrocarburée, et une quinzaine d'années après Manuel Périer faisait du thermo cautère inventé par le docteur Pacquelin, vers 1875, une application fort heureuse. C'est en voyant embarquer des caisses de vin marquées d'estampilles au feu que Manuel Périer eut la première idée de pyrogravure. Il tenta avec des aiguilles rougies de tracer des dessins continus, mais les instruments refroidissaient trop vite. Il essaya ensuite l'emploi d'un fil de platine maintenu incandescent par le passage d'un courant électrique : le procédé fut abandonné.



C'est donc le thermocautère qui donna la véritable solution de ce problème, permettant de maintenir indéfiniment à une température très élevée un traceur qui produisit la carbonisation de l'objet a décorer. C'est de ce jour que la pyrogravure put donner des résultats.

A l'exposition de 1889, on a pu remarquer un panneau de 20 mètres carrés tout en pyrodécoupure. C'était là un effort considérable, qui a donné la mesure de ce que la pointe de feu pouvait faire. La découpure, à laquelle la pyrogravure semble vouloir s'allier de plus en plus pour former un ensemble intéressant, a des antécédents plus marqués.

On connaît le maniement des lames plus ou moins dentées depuis fort longtemps.

Les Égyptiens s'en sont beaucoup servi dans la confection des plafonds du temple d'Osiris. Les Romains ont suivi le même exemple.

On voit à Cluny un lambris de devant d'autel formé de plusieurs panneaux reliés par des colonnettes de bois, et complètement découpé à jour.

L'Orient, qui savait si bien tirer parti d'un ornement et l'enrichir jusqu'à l'excès, ne pouvait ignorer l'art de découper le bois, sachant si bien découper la pierre. En Algérie, on trouve encore des fenêtres mauresques couronnées de créneaux aux découpures très artistiques.

Depuis 1855, date où les machines à main furent trouvées en France, la pyrodécoupure a prospéré et s'est étendue à l'étranger.

En somme, on doit considérer l'assemblage de la marqueterie, la découpure et la polychromie comme un art essentiellement nouveau, et si la pyrogravure a des antécédents curieux, elle est surtout un art moderne, grâce à l'outillage actuel qui permet toutes les ressources. Encore récente, cette branche de l'industrie, et de l'industrie bon marché principalement, est, nous le croyons, appelée à un assez grand avenir.

CHAPITRE I

L'OUTILLAGE

L'outillage pourrait être fort rudimentaire. Le procédé consistant à creuser au moyen du feu la matière travaillée, il suffirait d'avoir un foyer et des fers de dimensions et de formes diverses. Ce moyen qui a été employé par les anciens leur semblait pratique, parce qu'ils ne connaissaient que celui-là. De nos jours, il serait peu commode. Depuis Manuel Périer même, les appareils ont été perfectionnés ; ils présentent actuellement toutes les commodités possibles (1).

L'outillage du pyrograveur se compose actuellement de trois parties : le réservoir d'air, le carburateur et la pointe destinée à tracer les lignes. Voici le détail des pièces dont se compose tout appareil de pyrogravure :

Des pointes en platine de différentes grosseurs, de différentes formes, pour dessiner ;

Des manchons en liège, plus isolateurs que le bois, destinés à éviter les brûlures qui seraient fort violentes ;

Une soufflerie à double poire, la première permettant de remplir la seconde d'une façon continue sans avoir besoin d'activer trop souvent la soufflerie ;

Un flacon d'essence ou carburateur, muni d'une patte qui permet de l'accrocher à soi pour le travail debout.

Une lampe à alcool destinée à chauffer la pointe avant de la porter à l'incandescence ;

(1) Voir notre gravure, p. 1.

Un bouchon en caoutchouc à deux tubulures, l'une destinée à fixer la double poire, l'autre à joindre, au moyen d'un tube de caoutchouc, le manchon de liège au carburateur.

Maintenant que vous connaissez toutes les pièces, il faut, comme un jeu de patience, les ajuster et monter l'appareil.



Débouchez le carburateur et remplissez le flacon d'essence minérale de bonne qualité. Il ne faut pas qu'elle pèse ni moins de 700 ni plus de 710 grammes à 15° centigrades. D'ailleurs dans le commerce vous trouverez de la bonne essence dans toute maison sérieuse. Ajustez ensuite solidement le bouchon en caoutchouc, et adaptez d'un côté le tube de la double poire, de l'autre celui qui joint le crayon traceur.

Vous voyez qu'il n'est rien de plus simple que l'installation de cet appareil.

Une recommandation. Laissez votre carburateur dans la boîte ou fixez-le par sa patte. L'essence étant un combustible très inflammable, on ne saurait prendre trop de précautions. Ensuite vous risqueriez d'abîmer votre caoutchouc.

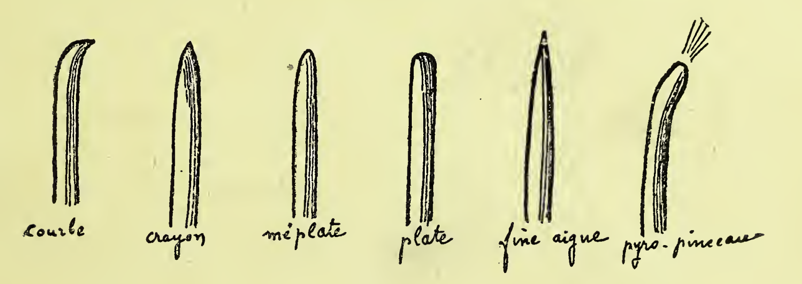
Il y a une assez grande variété de pointes, qu'on choisira suivant le genre de travail qu'on veut faire.

Comme pour les brosses il y a aux pointes des nume-

ros qui indiquent leurs formes et leurs grosseurs.

La pointe fine s'emploie pour le pointillé et pour les travaux dont les détails exigent une grande délicatesse.

La pointe moyenne est la plus commode de toute la série. Elle permet à l'amateur habile, les finesses ou les



vigueurs, les effets doux et violents. On peut la mettre à contribution pour tout ce dont on a besoin.

Il y a de grosses pointes pour les travaux de pyrogravure profonde.

La pointe plate et la méplate permettent de traiter largement le dessin.

Grâce aux recherches des industriels qui s'occupent depuis quelques années de pyrogravure, on trouve des appareils qui remplissent toutes les conditions de commodité. Nous avons entre les mains un appareil — qui sort de la maison Bourgeois, — pratique par sa simplicité et dont les pointes variées, les unes courbes, d'autres en forme de crayon, d'autres méplates avec toutes les grosseurs, permettent de traduire toutes les factures. L'usage que nous en avons fait nous a permis de reconnaître ses qualités, et de le recommander pour sa simplicité. On trouvera aussi dans les maisons qui fournissent les articles de pyrogravure des pointes-pinceaux, percées à leur extrémité d'un petit trou par où s'échap-

pent les gaz, qui gaufrent légèrement la partie brûlée en la creusant. Ces pointes servent à ombrer ; elles permettent un travail plus rapide et différent des hachures plus ou moins surcoupées. On peut ainsi donner plus de variété à son travail.

Le pinceau agit sans contact, c'est en approchant plus ou moins la pointe-pinceau qu'on obtient des teintes



plus ou moins foncées et toutes les gradations des valeurs. Il est facile, en conduisant le pyro-pinceau plus ou moins près de la matière combustible, de graduer des tons fondus, ce qui est encore une nouvelle ressource pour les ciels et les lointains.

Les pointes sont des objets relativement fragiles, qu'il ne faut pas confier à un inexpérimenté. Il aurait vite fait de les émousser.

Nous avons dit que le réservoir d'air se composait de deux poires jumelles; l'une, placée directement dans la main, sert à alimenter l'autre enfermée dans un filet. Un tube de caoutchouc fixé à cette seconde poire va s'attacher au bouchon à deux tubulures.

Par des pressions successives on remplit la seconde poire qui conserve l'air injecté, assez longtemps pour



entretenir le foyer incandescent sans qu'on soit obligé de précipiter les pressions de la première poire, ce qui serait très fatigant. C'est par le plus ou moins d'incandescence qu'on obtient les traits plus ou moins profonds. Aussi faut-il que la main qui souffle s'exerce à envoyer le volume d'air nécessaire. Tantôt elle donnera de légères pressions se succédant à d'assez longs intervalles, tantôt elle actionnera la pointe en introduisant une plus grande quantité d'air. Elle doit sentir et évaluer l'im-

portance des mouvements qu'elle doit faire. Les premières fois, certes, vous soufflerez avec beaucoup d'ardeur, mais au bout de quelques minutes vous aurez mal au poignet, et vexés du piteux résultat, vous trouverez que la pyrogravure est un art bien fatigant. C'est absolument la même chose que pour l'harmonium. Les nuances qui sont les valeurs musicales, les piano et les forte qui sont les clairs et les foncés (jusqu'à un certain point, car il ne faudrait pas prendre ces rapprochements au pied de la lettre), sont rendus par les pressions plus ou moins précipitées des pieds sur la soufflerie. Les premières fois qu'on est assis devant un harmonium, on déchaîne une véritable tempête dans l'instrument. L'air souffle avec impétuosité, les notes entrecoupées par les coups de vent hurlent faux, et l'on s'arrête, les reins brisés par une telle secousse.

De même qu'on s'exerce vite à la soufflerie de l'harmonium, de même on est habitué rapidement à la manœuvre de la poire dont on se sert instinctivement sans y faire attention. Cependant on peut fort bien, si l'on est très attentionné à un travail, oublier de fournir de l'air, aussi beaucoup de pyrograveurs préfèrent-ils se servir d'une soufflerie à pied, soufflet en fonte, avec garnitures en caoutchouc. On y adapte des tubes qui le raccordent avec la poire, et on peut, sans préoccupation, régler sa soufflerie tout en ayant les deux mains libres. Il y a un procédé plus pratique encore que tous ceux-là, c'est le ventilateur automatique. On peut porter toute son attention sur le travail qu'on exécute, sans avoir la préoccupation d'alimenter l'appareil à air. Cette soufflerie se compose d'un gros ballon de caoutchouc, avec un tube de raccord, d'une soupape en métal, d'un soufflet à double soupape et d'un support. Pour monter

l'appareil, on mouille légèrement l'extrémité du soufflet, et on l'introduit dans ce gros tube en caoutchouc, qui se trouve à la base du ballon. Quand celui-ci est gonflé, opération qui demande quelques minutes, on



referme son orifice au moyen d'une pince dont il est muni, puis on retire le soufflet qu'on remplace par la tubulure qui le joint au carburateur.

On pose alors le ballon sur son armature en fer, ou, si l'on travaille debout, on le suspend par son filet, et l'on peut commencer tranquillement son travail, le ballon étant gonflé pour trois ou quatre heures.

Ce gonflement doit être fait avec assez de soin, pour éviter des ruptures du ballon, ce qui n'est pas dangereux, puisque le filet le contient, mais une explosion est néanmoins fort désagréable quand on est en train de travailler. Il faut au préalable chauffer légèrement le ballon, et le manier entre les doigts avant de le gonfler, pour dissoudre les indurations qui auraient pu se produire sous l'action du froid, puis commencer à gonfler doucement sans brusquer, sans aller jusqu'au maximum d'expansion du ballon.

Ce procédé donne un courant d'air régulier, et nous venons de dire plus haut qu'il fallait, dans certains

cas, modifier l'intensité de l'air. Pour cela, on peut fort bien adapter à la tubulure qui joint le ballon au carburateur, la poire à main, avec laquelle, dans certains cas, on augmente le volume d'air. D'ailleurs, dans les appareils automatiques complets, il y a un jeu de robinets régulateurs, au moyen desquels on règle sa soufflerie.

Là ne peut donc être l'inconvénient le plus sérieux. Ce qui arrive assez souvent, c'est que les ballons



crèvent. Rien n'est bruyant comme l'explosion d'un ballon, et l'émotion nerveuse provoquée par le bruit peut faire faire de faux mouvements à la pointe. En outre, il n'y a rien de plus fâcheux, de plus « marronnant », quand on travaille, que de courir après des outils, et de se réinstaller. On perd la main, on la fait trembler, on gaspille son temps, on est de mauvaise humeur, et tout s'en ressent.

Aussi préférons-nous, pour notre goût personnel, l'appareil à pédale. Il est très facile de manœuvrer machinalement le pied, en lui imprimant les mouve-

ments nécessaires sans que ceux-ci nuisent à ceux de la main. En ce temps de bicyclette, l'éducation de la pédale est fort bien faite. D'ailleurs, les dames ne font-elles pas de fort beaux ouvrages avec la machine à coudre, sans qu'elles aient, pour cela, la préoccupation du mouvement de leur pied?

Pour ceux qui veulent faire d'une façon très sérieuse de la pyrogravure, il y a un appareil qui présente tous les avantages : l'appareil gazomètre sur roulettes, le « poêle mobile » du pyrograveur.

Le réservoir d'air est formé par une cloche de tôle qui plonge dans un tube annulaire rempli d'eau, pour alléger l'appareil. Quand on veut remplir la cloche on la soulève, ce qui permet à l'air d'entrer par une soupape placée sur le plateau supérieur de la cloche : celle-ci, par son propre poids, comprime l'air qui s'échappe par un tube de caoutchouc. Nous allons voir dans un instant ce qu'il va devenir. Avant tout, disons que le réservoir se remplit pour une heure. Il suffit donc, quand on travaille, de soulever une fois par heure et sans effort la cloche. En outre, on peut comprimer plus ou moins l'air du récipient, en mettant des poids plus ou moins lourds. On règle ainsi l'incandescence de la pointe par une pression graduée. On pourrait même se faire un tableau empirique des différents poids qu'il faut pour amener l'incandescence à tel degré. Suivant les matières qu'on travaille, on pourrait mesurer la compression de l'air.

Revenons à notre tube par où l'air tend à sortir. Ce tube se divise en deux parties. La première conduit l'air dans le carburateur, composé d'un récipient qui renferme une éponge imbibée de l'hydrocarbure (alcool, esprit de bois, essence minérale), et de là, le conduit au

thermo-traceur par un tube en caoutchouc. La seconde partie va directement au manche de la pointe pour le refroidir.

Le thermo-traceur est percé sur toute sa longueur; à son extrémité, on visse la pointe, comme pour tous les autres appareils. La partie élargie est percée d'un trou, par où s'échappent les produits de la combustion de l'air combiné à l'hydrocarbure, mélange qui, en brûlant, entretient continuellement la température.

L'usage du gazomètre est très commode. On doit d'abord soulever en tirant à deux mains la tringle fixée au sommet. Des ressorts attachés à la cuve annulaire l'arrêtent, quand elle est au bout de sa course.

Il faut ensuite mettre de l'eau dans la cuve à la hauteur de 10 centimètres environ, pour lui permettre de flotter. On imbibe alors l'éponge du saturateur et on soulève la cloche, en pressant avec un pouce sur la soupape, pour permettre à l'air d'entrer; avec l'autre pouce, on serre le tube qui va de la cloche au saturateur, pour empêcher l'aspiration de l'essence. L'appareil est alors prêt à fonctionner. Dès qu'on abandonne la cloche, elle commence à descendre doucement. Quand la cloche est arrivée au bas de sa course, on la soulève à nouveau.

En résumé, on voit que l'outillage d'un pyrograveur est pratique, et les perfectionnements qu'on y apporte et qu'on y apportera encore certainement, le rendent d'un usage fort commode. Les choses les plus simples quand on les voit, paraissent souvent compliquées quand on les explique.

Peut-être est-ce là notre cas. N'en accusez que notre désir d'être clair, et si nos explications ont été quelque-

fois trop détaillées, c'est que nous craignions de ne pas nous faire suffisamment comprendre.

CHAPITRE II

LA MATIÈRE

Maintenant que nous connaissons bien l'appareil, ses principales pièces et son fonctionnement, il convient que nous nous occupions de la matière destinée à recevoir ses applications.

Toute matière combustible est propre aux travaux à la pointe de feu.

La plus généralement employée et la plus commode est le bois.

Il y a tant d'essences différentes de bois, tant de variétés, qu'il faut les choisir soigneusement avant d'entreprendre un travail quelconque.

Tel bois, par sa tendreté plus ou moins grande, par la disposition de ses fibres, sera plus apte qu'un autre, pour tel dessin. Là où les fibres seront grosses et uniformes, le dessin d'une figure ne pourra être exécutée : au contraire, ce qui sera pour un genre de dessin inconvénient sérieux, sera, pour un autre genre, avantage.

Le bois présente par lui-même des formes, des variétés très utilisables pour bien des cas.

Il faut donc trier très soigneusement ces bois, comme on se préoccupe de trouver du papier favorable quand on fait de l'aquarelle, ou de bonnes toiles quand on veut peindre.

Nous allons passer rapidement en revue les diffé-

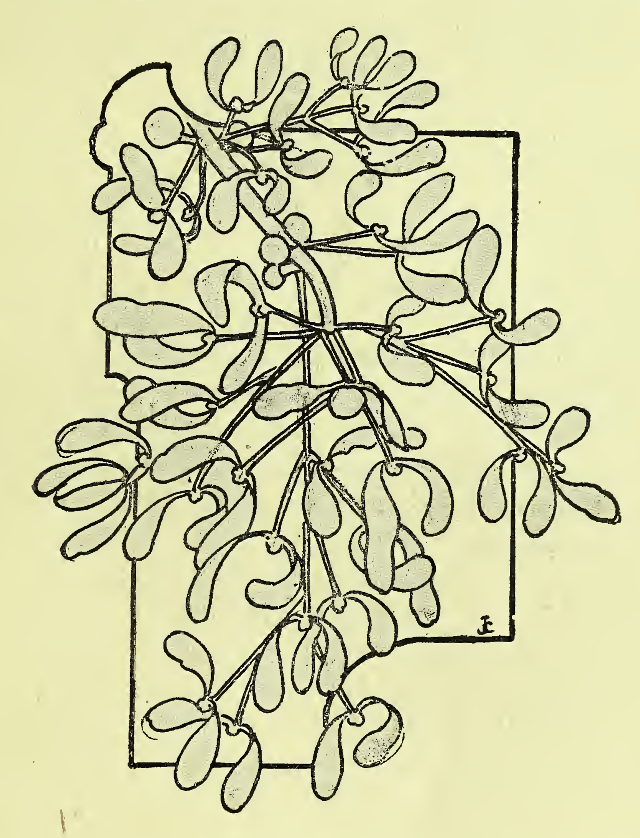
rents bois, indiquer leurs teintes et leur consistance.

Les teintes jouent en effet un grand rôle puisqu'elles apportent un élément de plus dans l'aspect agréable d'une œuvre exécutée en pyrogravure; on peut trouver presque toutes les gradations, depuis le blanc du mar-



ronnier jusqu'au noir de l'ébène. — La couleur des bois n'est jamais absolument uniforme. Il y a des veines plus ou moins claires ; c'est au pyrograveur à utiliser précisément ces déviations, ces courbes, ces valeurs, car elles peuvent être d'un très grand secours. Certaines directions de fibres dans des œuvres décoratives peuvent agrémenter le travail. Il faut ensuite penser que le

ton du bois fait, à différents degrés, valoir le dessin qui s'y trouve représenté. Le sujet est-il foncé et veut-on le faire ressortir? il faut employer un bois clair. Si on veut



un fond un peu mouvementé, il faut choisir du bois aux fibres irrégulières.

Le sapin est un bois qui ne doit pas être employé, ou tout au moins fort rarement en pyrogravure. Il est extrêmement poreux, ce qui présenterait un grand désavantage si l'on voulait y ajouter de la couleur. Il est en outre fort fragile.

Le peuplier présente les mêmes désavantages que le sapin. Sa teinte légèrement jaunâtre dans certaines espèces pourrait rendre des services, mais il est peu solide.

Le tilleul est trop léger pour résister au contact du feu. La pointe percerait assez profondément la surface. Si l'on veut avoir des reliefs et des creux assez accentués, on peut profiter de sa grande sensibilité. Toutes ces connaissances s'acquièrent surtout par l'expérience personnelle.

L'alizier est un bois dur, ce qui permet une plus grande liberté à la pointe de feu. Son grain fin et serré, sa couleur blanche, un peu roussâtre parfois, donnent la latitude d'exécuter des travaux délicats.

Le frêne, d'un ton bistré, est sillonné de dessins capricieux et de nœuds qui animent la surface. C'est une ressource très précieuse pour des compositions décoratives où l'on doit utiliser tous les accidents. Rien n'est froid et ennuyeux, en général, comme un fond absolument uni. Il faut qu'une décoration joue un peu, et, quand un fond est varié sans exagération, il donne forcément, par les gradués de ses valeurs, du relief aux fleurs ou aux motifs ornementaux qui courent sur la surface. Le frêne, de plus, est plus résistant que les bois dont nous avons parlé précédemment.

De tous les bois blancs celui qui présente le plus de commodité est certainement le marronnier. Sa teinte mate, qui rappelle un peu l'ivoire, permet toutes les valeurs et toutes les applications de couleur. Le fond ne peut lutter avec aucune coloration. C'est un des bois lisses les plus employés et les plus avantageux.

Le buis présente l'inconvénient de coûter fort cher, mais pour des travaux un peu luxueux, il est très beau, grâce à sa dureté et à son grain très fin.

Tout le monde connaît le bois de Spa ou érable, teint d'une légère coloration blanche, sillonnée dans certains endroits d'ondulations grisâtres ; c'est un excellent bois à travailler pour la pyrogravure. Il présente en outre l'avantage d'être très dur.

Le poirier, d'un ton chamois, possède un grain fin qui le fait rechercher pour des travaux minutieux.

Le cerisier est aussi un bois dur assez lourd, mais son

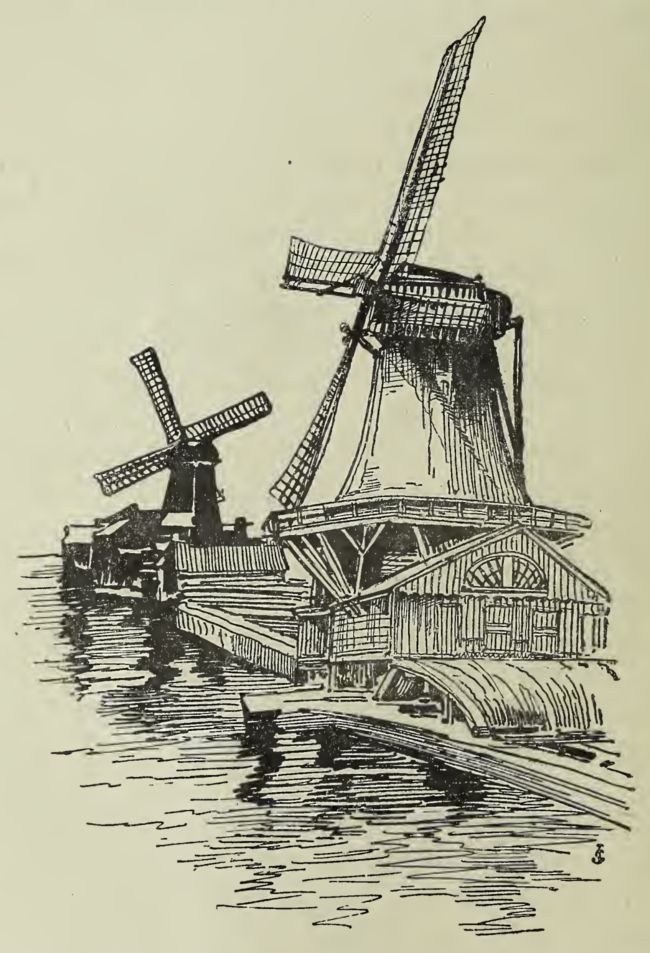


grain est gros. Il ne faudra donc s'en servir que pour certains travaux, des panneaux d'armoire par exemple.

Nous indiquerons comme bois fort inférieur le charme, difficile à travailler, et l'acacia qui pourrit très facilement.

Bien d'autres bois encore ont leur caractéristique, leurs avantages, leurs défectuosités, et le meilleur moyen est d'expérimenter soi-même. Ce ne sont pas les quelques mots que nous pouvons dire sur les essences différentes qui pourront vous fixer suffisamment. Prenez

donc, quand vous aurez « tâté » un peu la pyrogravure, des panneaux de différents bois, essayez-les et faites toutes vos observations sur chacun d'eux, en les classant



d'après leurs couleurs, leurs accidents, en un mot, d'après leurs qualités personnelles.

Il faut éviter d'avoir des aspérités sur le bois que vous avez choisi. Ce bois est débité par des scies qui laissent

de faibles traces; aussi faibles qu'elles soient, ne faut-il pas les laisser. Avec un racloir en acier, ou plus simplement un morceau de verre, vous aurez vite raison des inégalités. Cette opération faite, servez-vous de la pierre ponce pour bien égaliser la surface et comblez les pores du bois en passant de la chaux pulvérisée. Ceci est réservé pour les bois blancs, comme le sapin, l'orme, etc.

Les bois exotiques, dont nous ne parlons pas, parce qu'ils ne sont guère employés pour les travaux à la pointe incandescente, et qui sont surtout recherchés à cause de leurs vives couleurs pour la marqueterie, ne peuvent être préparés de la même façon. Si l'on veut dans certains cas, fort rares en général, employer des bois exotiques en pyrogravure, il faut les préparer avec la gomme laque, la résine et le tripoli.

Ces préparations doivent être faites avec un grand soin, car elles ont leur importance pour la réussite de l'œuvre qu'on entreprend.

Donnons quelques succinctes indications pour modifier la couleur des bois. Si vous préférez le grain d'un bois blanc à un autre, mais que vous jugiez utile de modifier sa couleur, servez-vous d'esprit de nitre, il rendra vos bois roussâtres ; l'huile de soufre les rendra d'un brun vineux ; enfin l'eau de chaux les brunira.

Nous avons dit que toutes les matières combustibles étaient susceptibles de recevoir les empreintes du feu. Encore faut-il les choisir suivant le sujet traité et la destination auxquels on les adresse.

Les matières telles que l'ivoire, l'os, même le marbre, permettent d'exécuter des dessins très serrés. Il y a plus de difficulté à se servir sur ces matériaux de la pointe de feu, la surface étant beaucoup plus dure à entamer,

et par conséquent le travail beaucoup plus long, mais on peut obtenir des traits d'une finesse extraordinaire.

L'ivoire est un corps très dur et très compact qui possède un grain très serré. Grâce à sa grande résistance on peut travailler sur un millimètre d'épaisseur sans craindre d'accidents. Ces matières sont en général ennuyeuses à préparer, et il vaut mieux s'adresser à des spécialistes qui fournissent les plaquettes toutes préparées. L'ivoire vert est préférable à l'ivoire ordinaire, parce que son grain est d'abord plus ténu, et qu'en outre il ne jaunit pas au bout de quelques années comme l'ivoire ordinaire.



On pourra cependant utiliser celui-ci à cause de cette coloration jaune qui donne un aspect ancien, une patine aux objets décorés. Si on veut rendre aux objets d'ivoire leur blancheur, on peut les frotter soigneusement avec de la pierre ponce pilée, ou les exposer à la vapeur du soufre, en ayant soin de bien les essuyer, l'opération une fois faite.

Ces deux ivoires vendus dans le commerce, l'ivoire vert retiré directement des défenses de l'animal, l'ivoire mat exposé soit au soleil, soit dans des vases brûlants longtemps après son extraction, sont tous deux couramment employés. Tous deux, dans leur contexture, ont quelquefois des imperfections. Le premier contient des

taches appelées fèves, qu'on peut éviter facilement; le second est souvent altéré par des fentes. Pour supprimer les aspérités qui peuvent s'y rencontrer, on emploie des limes plus ou moins fines et du papier de verre. On vient ainsi facilement à bout des inégalités. Pour avoir



une surface définitivement lisse, on étend sur un chiffon du savon et de la craie en poudre qu'on frotte à sec sur l'ivoire.

Pour les objets en os, qu'on veut décorer, nous redirons la même chose que pour l'ivoire, les conditions étant les mêmes; il est en outre inutile d'insister sur la différence de prix : un objet en os est beaucoup plus ordinaire.

Le cuir est une matière très employée en pyrogravure. Ses qualités de souplesse, sa facilité à être attaqué par le feu, et ses applications nombreuses permettent de l'utiliser sur une grande échelle. Toutefois il faut qu'il soit assez épais pour ne pas être traversé et bien lisse. Nous recommandons de tendre le cuir à travailler sur un châssis, comme on ferait pour du papier.

Tous les cuirs ne sont pas bons à travailler. Il faut employer des cuirs maigres simplement préparés et tannés; se méfier des cuirs de couleur, car comme ils sont en général teintés avec des mordants de différentes sortes : alumine, chrome, antimoine d'étain et de fer, ou avec des matières naturelles, il peut se former sous l'action de la combustion des combinaisons chimiques capables d'attaquer la pointe de platine et de la détériorer.

Le veau, la basane sont très bons. En général, il faut agir avec beaucoup de précaution sur le cuir et ne jamais appuyer avec la pointe : le cuir, aussi bien préparé qu'il soit, abîmera toujours beaucoup plus le pyrographe que le bois.

Les velours de soie, les peluches, sont beaucoup plus délicats à manier, et l'on ne pourrait employer pour les décorer par le feu la pointe incandescente sans risquer de tout compromettre. Il faut les humecter avec de la vapeur d'eau et se servir de la pointe estompe dont nous avons parlé dans un précédent chapitre. On obtient ainsi des gaufrages qui peuvent donner des aspects très agréables. Certains artistes se servent de la pointe pour travailler la peluche, mais pour cela, il faut avoir la main excessivement légère si on ne veut pas s'exposer à tout brûler. Du reste nous conseillons d'expérimenter toutes les autres matières qui pourraient être interessantes à traiter

dans la décoration d'un appartement. Chacun en s'essayant trouvera des moyens d'utiliser le feu, découvrira des procédés, s'intéressera à transformer la matière, à rendre des aspects variés. Prenons du marbre par exemple, nous tracerons des traits assez péniblement,



mais nous pourrons très bien y dessiner un jeu de fond. La matière étant fort lisse, la pointe circulera librement. Je ne dis pas qu'il y ait là de grandes ressources, mais l'expérience est très possible.

Sur du verre, nous creuserons aussi, si nous le voulons, avec des pointes de différentes grosseurs, des sillons auxquels nous donnerons facilement toutes les directions

voulues. La pointe, sous l'action du feu, entre dans le verre qui oppose une légere résistance et permet de tracer des traits fermes. Dans des matières aussi dures il faut que la pointe soit poussée au rouge vif, sans cela elle ne pénétrerait pas.

Aussi vous conseillerai-je, pour tenter des expériences de ce genre, d'avoir un jeu spécial de pointes, car on les abîme en élevant la température. Pour le verre par exemple, les copeaux arrachés par la pointe s'enroulent quelquefois autour d'elle et fondent en formant des scories très gênantes pour faire les traits purs. L'extrémité de la pointe elle-même, sous l'action de la température élevée à près de 2 000°, entre en fusion, s'émousse et s'aplatit.

Nous avons, je crois, passé en revue les différentes matières employées en pyrogravure. A vous d'essayer sur d'autres corps, si la curiosité vous pousse : vous trouverez quelquefois des résultats intéressants; n'exagérez cependant pas la monomanie de brûler tout ce qui vous tombe sous la main, car il y a bien des matières qui ne valent pas la peine d'être essayées, comme d'autres ne sont pas susceptibles du tout d'être gravées par le thermo-traceur.

CHAPITRE III

LE PROCÉDÉ

Vous avez donc en main un bon appareil avec ses perfectionnements les plus récents, des panneaux soigneusement préparés : il ne vous reste plus qu'à travailler et à faire des chefs-d'œuvre. Nous allons voir

comment nous y prendre. Mais avant tout n'oublions pas, comme le singe de Florian, d'allumer notre... appareil, et procédons par ordre.

Je suppose que vous ayez entre les mains un appareil à poire double, le plus généralement employé par les amateurs — à tort peut-être. Nous avons dit dans le précédent chapitre les avantages des souffleries à pied automatiques.

Or donc vous remplissez d'un tiers votre flacon d'essence minérale, et votre lampe à alcool d'esprit de bois. Vous mettez votre bouchon à deux tubulures sur le carburateur, vous fixez en les humectant légèrement les tubes qui raccordent d'un côté la soufflerie, de l'autre le manche de la pointe incandescente.

Vous chauffez la pointe de platine dans la partie supérieure de la flamme de la lampe à alcool. Quand cette pointe commence à rougir légèrement, vous activez doucement la soufflerie. L'air qui est chassé dans les tubes se charge, en passant par le carburateur, de vapeurs hydrocarburées qui se combinent avec l'air et entretiennent l'incandescence dans la pointe.

La lampe à alcool est inutile; éteignez-la et remettez-la en place : ceci dit, non par esprit méticuleux et maniaque, mais parce qu'on ne saurait trop prendre de précautions avec des matières inflammables, et qu'il faut, dès l'origine, prendre des habitudes de soin pour éviter les accidents possibles.

La série des vicissitudes de toutes sortes va commencer pour vous : ne vous en étonnez pas, elle accompagne tous les débutants ; sachant que l'essence minérale est tres inflammable, vous avez d'abord l'inquiétude d'un accident; au bout d'un instant, d'ailleurs, cette inquiétude sera dissipée. Puis le tube de caoutchouc qui

attache la pointe vous gênera, vous vous accrocherez dedans et vous aurez la crainte de vous brûler d'abord, de renverser ensuite le carburateur, que je vous conseille d'ailleurs de laisser dans la boîte placée à votre



gauche; vous vous brûlerez peut-être un peu les doigts, si vous avez l'habitude de tenir votre plume ou votre crayon tout au bout.

Maintenant, si vous avez la déplorable « manie » de mouiller votre crayon, je vous conseille fortement de faire attention, car il pourrait bien vous en cuire sérieusement.

Vous commencez donc en mettant la pointe sur le bois : les traits se creusent trop, parce que comme tous les débutants vous aurez trop rougi votre pointe, puis les traits sont tremblés, irréguliers avec des boursouflures.

Vous voulez faire des reprises de lignes, votre pointe fait une tache. Vous voulez tirer un trait, la pointe s'engage dans un faisceau de fibres qu'elle suit dans une direction opposée à celle que vous vouliez tracer.

Enfin vous avez toutes sortes de surprises.

Gâchez quelques planches. Faites des hachures, des tons, des points, des courbes. Creusez des lignes profondes. Effleurez des lignes légères. Expérimentez de toutes façons votre nouveau procédé ; puis quand vous serez acclimaté à ses fantaisies, vous ne penserez même plus aux chagrins de vos débuts.

Vous savez donc à présent tenir et dominer votre pointe et vous avez le désir le plus vif d'exécuter quelque ouvrage un peu intéressant ; vous vous sentez la main sûre et disposée à parcourir légèrement votre planchette. Oui, mais vous hésitez, comment commencer? En haut, à gauche, à droite, au milieu? Vous avez peur de compromettre votre dessin.

Si vous avez déjà beaucoup dessiné, si vous avez fait surtout du dessin à la plume, vous serez moins embarrassé. Vous procéderez librement comme pour un dessin ordinaire.

Mais nous nous adressons aussi bien aux débutants qu'à ceux qui ont déjà un peu de pratique, aussi ne craignons-nous pas d'insister beaucoup sur tous les détails, étant désireux d'être aussi complet que possible.

Libre à ceux qui savent déjà, de passer ce qu'ils connaissent ou les intéresse moins.

Il est préférable à notre avis de dessiner légèrement tout le trait de l'œuvre qu'on exécute. De cette façon on a, après ce travail préparatoire, une mise en place complète qui ne permet plus aucun doute pour pousser l'exécution plus loin. En outre ce procédé « fait la main. »

Quand on commence un travail, soit à la plume. soit par tout autre moyen, la main manque quelquefois de sûreté, elle tremble légèrement, n'est pas souple, et c'est au bout d'un quart d'heure souvent qu'on retrouve toute son assurance. Quand votre travail au trait sera fini, vous serez donc tout prêt à faire des hachures régulières, à surcouper vos fonds, etc.

Enfin vous ne risquez pas de vous dire, quand vous avez exécuté un morceau impossible à effacer : « C'est ennuyeux, je ne suis pas content de cette facture, je n'aurais pas procédé ainsi si j'avais su ; » ou bien : « je suis parti sur une valeur trop foncée, mon œuvre aura l'aspect charbonneux, » etc., etc., et d'autres quantités de réflexions qui viennent souvent... après.

Il faut en tout cas tracer le trait avec beaucoup de légèreté ; qu'il limite vos formes sans les déterminer absolument. Si même ce trait n'est pas continu, cela n'a que peu d'importance ; c'est en somme ainsi qu'on commence rationnellement. Avant un dessin à la plume ou une aquarelle, on dessine légèrement au crayon. Certains même, avant de commencer une peinture, dessinent tout avec un ton, un brun Van Dyck ou autre.

C'est plus prudent, parce qu'on risque en travaillant d'effacer ou tout au moins d'atténuer le calque qui n'est pas toujours absolument net sur le bois.

Quelques-uns commencent par un coin et vont d'un bout à l'autre, il faut pour cela être assez fort et savoir bien à l'avance ce qu'on veut faire.

Parmi ceux-ci les uns procèdent de cette façon, en interprétant tout de suite le dessin qu'ils ont sous les yeux. D'autres y arrivent, en s'ingéniant à copier, avec une persévérance et une patience que je leur envie, toutes les hachures, les accidents et les moindres détails d'un

modèle dont l'exécution est poussée. Ils risquent moins de se tromper, n'ayant qu'à refaire machinalement, mécaniquement presque tout ce qu'ils voient; encore leur faut-il une certaine expérience. Je ne recommanderai jamais pour ma part ce procédé qui consiste à copier servilement un devoir. D'abord cela devient une tâche fatigante, non un plaisir. Ensuite, ce moyen ne développe chez l'exécutant aucun goût, aucun sentiment artistique ; c'est du métier, point de l'art. Il faut que chacun au contraire s'ingénie à interpréter, à être un tant soit peu personnel. Il faut voir plus largement dans un dessin. Quand on a devant les yeux un modèle *bien fait*, c'est-à-dire fait *avec goût* et adroitement comme métier, il faut l'analyser, comprendre la facture du dessin, voir comment elle exprime une forme, un mouvement, un fond, etc., se rendre compte des valeurs et des plans, puis s'aidant des principes que l'analyse d'un dessin vous a suggérés, procéder soigneusement à sa façon. Nous recommandons le dessin à la plume pour apprendre à manier le pyrocrayon, dont la facture peut être similaire ; ce qui vaudrait mieux encore que la copie de dessins à la plume bien faits (ce par quoi il faut commencer cependant pour s'habituer à l'outil), ce serait de faire du dessin à la plume d'après nature. Les formes ont une direction, une allure, et quand on les comprend, on cherche à les traduire dans leur sens. On emmagasine ainsi dans sa mémoire une série d'expressions différentes de formes, on s'habitue à *voir* — ce qui est loin de vouloir dire *regarder* mais bien, comprendre, interpréter, synthétiser ; on dissèque la nature, on la déshabille, mettant chaque chose à son plan, et quand on est rompu à cet exercice, devenu une seconde nature, la main commandée par le cerveau qui donne à tout cela la cohésion en y faisant passer

un courant de personnalité, traduit presque machinalement ce qu'elle veut rendre.

Vous n'en êtes pas encore là, je le sais, et d'ici à ce que vous improvisiez sous le crayon des détails imprévus, des valeurs justes, il y aura beaucoup d'efforts à faire et il faudra vous contenter de copier de bons dessins:



mais ce que je viens de vous dire est pour vous empêcher de copier exactement la *facture* de votre modèle. Ayez la préoccupation de mettre du vôtre; que ce soit bon, par exemple, car sous prétexte d'originalité, il ne faut pas faire du laid et de l'incohérent.

Sans nous préoccuper de savoir s'il s'agit de dessins copiés d'après nature ou d'après des croquis personnels, ou bien d'ornementations appropriées à l'objet décoré, questions qui seront la matière de chapitres suivants, nous allons dire comment on se sert de la pointe pour traduire les différents aspects d'un dessin.

Avant tout, il faut bien se dire que si chaque pointe a en quelque sorte sa spécialité, il ne faut pas exagérer et en changer à chaque instant : d'abord, pour dévisser la pointe encore chaude, il faut éprouver une sensation désagréable, ou bien attendre qu'elle refroidisse, ce qui est fort long. Il faut donc se familiariser avec le jeu de pointes, comme un peintre avec ses brosses ; il faut aussi guider son travail, l'ordonner, procéder par parties de même ordre, ajouter les détails plus fins après, en un mot ne pas battre la campagne et aller à tort et à travers. Il faut prendre un parti. Quand vous faites un dessin, vous suivez une marche régulière, chacun à votre façon d'ailleurs, esquissant d'abord et plaçant les grandes parties d'ombres et de lumière. Puis, partant de la valeur la plus claire, allant à la plus foncée, ou réciproquement, modelant peu à peu, arrivant ainsi vers la fin de l'exécution que vous terminez en ajoutant les détails, les accidents, qui donnent au dessin l'aspect vivant et spirituel. Il en est de même pour la pyrogravure. D'ailleurs, n'est-ce pas un dessin que vous allez faire, aux ressources plus restreintes, c'est vrai, mais très étendues encore?

Ce que nous venons de dire sur la façon différente dont chacun procède, semble être en contradiction avec la méthode que nous donnions pour commencer le dessin par le feu. Cependant non ; d'abord nous ne l'avons point donnée comme méthode absolue, mais comme moyen rationnel par lequel on commence généralement un dessin ; enfin nous ne saurions trop dire que nous nous adressions aussi bien à des débutants qui ont besoin qu'on les guide, qu'à ceux qui savent déjà et pour lesquels nous n'indiquerons point, en tant que marche à suivre tout au moins, une règle définitive.

Nous avons dit ensuite, dans notre chapitre sur l'outillage, les ressources qu'offrait chaque pointe. Revenons-y rapidement si vous le voulez bien.

La première règle qu'il faut se donner, c'est qu'on doit en général promener les pointes incandescentes aussi légèrement qu'une plume ou un crayon; il faut que l'outil glisse, non pas qu'il appuie, la moindre pression involontaire fait une tache. La pointe ayant la forme de crayon donne des traits fins; c'est avec celle-là que nous pouvons indiquer le trait léger, le contour. Il nous servira aussi à traduire les nervures ténues des feuillages; nous l'utiliserons ensuite pour faire des fonds unis au moyen des hachures. Enfin, si nous avons du pointillé, nous pouvons le faire très régulier avec cette même pointe.



Les dessins, tracés largement, les plis d'étoffes, les masses d'arbres, les vagues un peu mouvementées, en un mot tout ce qui est accentué et expressif sera vivement rendu avec la pointe méplate, qui brûle une portion assez large d'un seul coup.

La pointe aiguë, qu'il faut traiter avec beaucoup de soin, est destinée spécialement au dessin très fin; pour modeler des fleurs délicates, pour les figures, elle rendra un réel service. Dans le paysage, elle servira pour faire des lointains au moyen de hachures.

Le pinceau, qui gaufre la partie brûlée sans contact, est un moyen rapide de faire des ombres unies dont on rend les valeurs, en approchant plus ou moins l'outil. Pour faire les fonds, pour exprimer les colorations d'un vêtement, il est indispensable.

Tout ce que nous venons de dire ne forme que des généralités. Il est en effet impossible de préciser dans un ouvrage de peu d'importance tous les moyens de rendre une forme ou une valeur : il y en a tant. Ce qu'il faut comprendre c'est le principe qui permet de traduire la nature. Quand on le possède, on peut tout faire : c'est là la base du dessin et c'est pourquoi, comme nous le disions plus haut, nous ne saurions trop insister sur la nécessité d'avoir des notions de dessin. D'ailleurs, un peu plus loin, nous passerons en revue les principaux sujets qu'on peut traiter et la façon dont on peut les rendre.



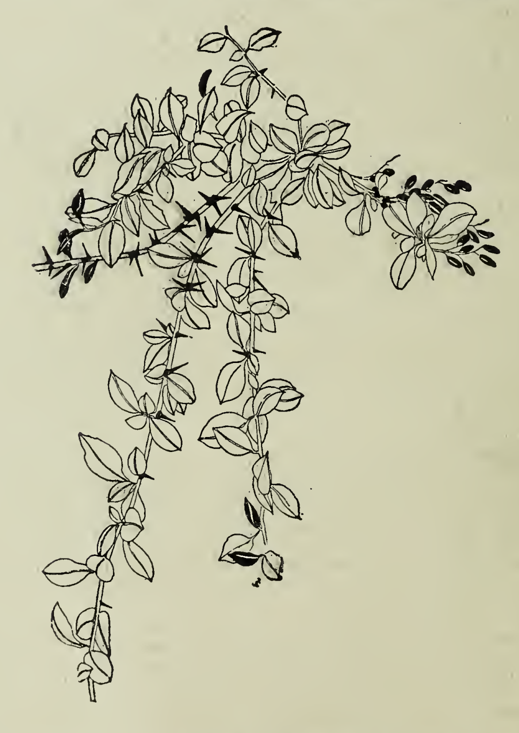
La pointe courbe se prête facilement à toutes les exigences du dessin, c'est celle qu'on emploie le plus souvent pour des travaux qui ne nécessitent ni des soins ni des moyens de traduction particulière.

En effet, il est aisé de comprendre son usage facile. Son extrémité est pointue, ses côtés aplatis et son dos triangulaire. Elle réunit donc toutes les commodités des autres.

Connaissant les qualités des instruments qui tracent les lignes, parlons un peu des lignes elles-mêmes.

Le dessin se réduit à deux lignes, la ligne droite et la

ligne courbe; quant à la ligne brisée elle est une réunion de lignes droites, elle ne constitue donc pas une section spéciale. Il résulterait de cette classification, qu'il suffit de savoir bien tracer l'une et l'autre pour savoir dessiner : ce serait peut-être aller un peu loin, mais on peut,



en pyrogravure, du moins, dire que quand on trace aisément une ligne dans n'importe quelle direction avec n'importe quel mouvement, on est déjà assez avancé.

Pour tracer convenablement une ligne droite, il faut assez d'adresse et agir sans hésitation; la moindre déviation, le moindre tremblement qui fait bouger la main, déplace la pointe, et l'on tenterait en vain de rattraper. Il faut, en outre, que la pression des doigts sur la

pointe soit régulière, pour obtenir partout la même grosseur et éviter les renflements qui boursouflent la ligne quand on appuie un peu plus. C'est donc par la direction que la main imprime à la pointe, que celle-ci obéit; c'est par fractions continues, sans saccades, qu'on arrive à dessiner convenablement une ligne sur un calque bien fait; il suffit de beaucoup d'attention pour réussir. Il faut manier la pointe avec légèreté, jouer avec elle, la pencher, la tenir droite, la tourner instinctivement. On doit en quelque sorte « sentir dans les doigts » les séries de mouvements à combiner pour donner le caractère de ce qu'on veut exprimer par la ligne. On doit trouver au bout du pyrocrayon la forme juste, comme on la trouve au bout de la plume. Ceci est une affaire d'adresse, d'ingéniosité de la part du dessinateur. Un artiste habile fait en quelque sorte « parler » son outil.

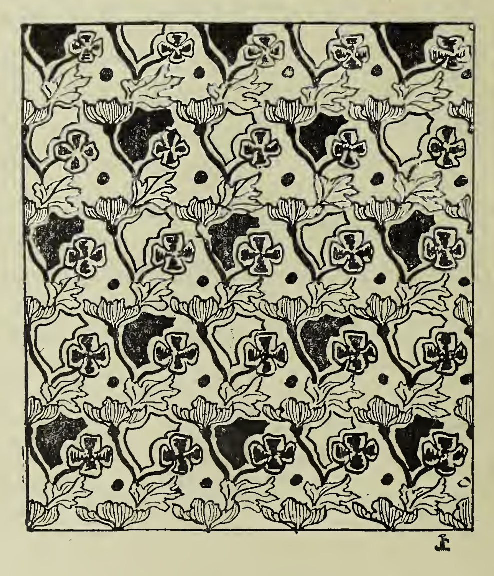
Ce qu'il faut éviter avec soin pour le tracé des lignes droites, ce sont les sinuosités, les fibres du bois, qui quelquefois modifient brusquement la direction de la pointe par des soubresauts inattendus quand celle-ci s'engage à contre-sens.

Il est nécessaire de considérer avec soin le bois qu'on emploie. Nous avons dit plus haut qu'il y avait différentes essences ayant chacune leurs propriétés, leurs couleurs et leurs accidents. C'est à l'amateur à choisir suivant le travail qu'il se propose.

Je suppose qu'il fasse une vue de la mer calme avec de longs nuages sur l'horizon. Il prendra son bois de sorte que les fibres soient horizontales.

S'il fait une décoration à jeu de fond, il prendra au contraire un bois aux courbes tourmentées pour animer sa décoration. Nous aurons l'occasion d'en parler

encore; ce que nous voulons simplement dire ici, c'est qu'il faut faire bien attention, pour le tracé d'un dessin, de prendre du bois dont les fibres ne soient pas absolument à contre-sens du sujet et qui permettent de tracer les lignes droites sans hésitation. Les fibres ne sont que relativement apparentes. Elles concourent au bon ensemble



du dessin en y apportant leur mouvement propre ; il ne faut pas trop les faire voir, mais seulement les laisser deviner. Évitez donc d'avoir des lignes zigzaguant comme le reflet d'un bâton dans une eau agitée, ce serait d'un effet déplorable. Quand on trace facilement une ligne, on peut se risquer à dessiner des lignes brisées, formées de portions de lignes droites. Il y a là encore une difficulté, c'est de tracer les angles. Il faut le faire hardiment : la main doit faire une conversion brusque, autrement elle arrondit l'angle qui devient mou. Au lieu d'un angle on a un creux sans forme, irradié d'une légère

teinte roussâtre. Il faut, pour opérer ce mouvement de rétroversion brusque, diminuer un peu la pression de la pointe jusqu'à ce que l'angle soit tourné.

Il y a peut-être moins de difficulté à tracer les lignes courbes, à la condition cependant que la main soit fort souple.

En résumé, il faut agir avec beaucoup de soins, beaucoup d'attention, s'ingénier à suivre le trait du calque, tenir la pointe légèrement, l'appuyer plus ou moins suivant la profondeur du sillon qu'on veut lui donner, en un mot ne pas être « guindé » par l'outil dont on prend vite l'habitude, se mettre enfin à l'aise, le manier comme un crayon. En général, la pointe doit être tenue un peu inclinée, on évite ainsi de s'accrocher brusquement dans les aspérités et le trait reste égal.

Tout ce que nous venons de dire se rapporte au dessin au trait, ce qui ne constitue pas absolument le fini d'un dessin. Il nous reste encore à parler des ombres.

Il y a deux façons d'ombrer, soit par la superposition de hachures qu'on traite avec le pyrocrayon, soit avec le pyropinceau en le passant plus ou moins près du panneau suivant la valeur qu'on veut obtenir. Par les hachures, on couvrira les fonds, et c'est en disposant plus ou moins largement les hachures qu'on obtient les valeurs plus ou moins claires; en les superposant on obtient des foncés assez intenses.

L'action du pyropinceau se produit à distance. L'air surchauffé qui s'échappe de la pointe brûle la partie qu'on met devant lui suivant la distance qui le sépare de la planche, suivant l'intensité de la soufflerie. Il ne faut pas abuser de ce pyropinceau qui donnerait vite des aspects mous, il faut en conserver l'emploi pour des cas particuliers, des ciels, des fonds, des lointains, des gra-

dués. Voilà en résumé les deux procédés qui permettent de travailler le morceau, de le modeler.

Suivant le sujet qu'on traite, on varie sa façon de modeler. Aussi allons-nous dans les chapitres suivants passer en revue les différentes compositions qu'on peut



exécuter. Nous donnerons quelques conseils pour la manière dont on modèle telle forme, dont on exprime tel aspect, et nous dirons la facture du travail le plus apte soit pour le paysage, soit pour la figure. Ce que nous voulons donner, ne sont bien entendu que des indications pour les débutants : sans être absolument précises ni complètes, elles montreront cependant, nous l'espé-

rons bien, la route à suivre pour atteindre le but.
Chacun, après un peu d'expérience, trouvera sa facture, des moyens plus ingénieux, pour exprimer vivement une forme ou un aspect. Ce que nous voulons montrer, c'est que si les ressources sont infinies pour exprimer quelque chose, il faut s'astreindre cependant à une méthode, celle du bon sens et de la tradition qui nous ont laissé par l'exemple des autres des moyens pratiques.

CHAPITRE IV

DES DIFFÉRENTS SUJETS A TRAITER

Il y a une grande différence à faire entre le dessin et le procédé d'exécution. L'un est une traduction des formes et des aspects infinis de la nature, une vision intelligente. L'autre est la représentation, par des lignes et des points, des symboles imaginés par la pensée, écrits par la main ; c'est le procédé d'exécution, phénomène purement mécanique.

Le dessin est au procédé d'exécution ce que le style est à l'écriture.

Le premier est abstrait, le second concret. En un mot le dessin est un langage, le procédé d'exécution en est l'expression, soit par le crayon, soit par la plume, soit par le pinceau.

Le dessin préside à toute manifestation artistique, analyse et traduit à l'infini, n'a pas de bornes ; il est le maître absolu ; le procédé d'exécution a pour seul rôle de le servir, mais ses aptitudes sont plus ou moins restreintes. Le pinceau obéit à tous les besoins de la pensée,

le crayon et la plume procèdent par des chemins détournés.

La pyrogravure est beaucoup plus restreinte dans ses moyens : la difficulté des reprises, l'attention qui peut être détournée, le réglage de l'incandescence, la tendreté des objets à brûler et la préoccupation des soins à donner sont autant d'entraves. En outre et c'est le plus important, car les objections précédentes ont peu de poids pour ceux qui ont la grande habitude de la pyrogravure, le résultat ne peut être aussi complet qu'avec d'autres procédés. La gamme des valeurs n'est pas aussi étendue, la coloration générale est un peu monotone.

La difficulté à conduire le fer rouge modifie et détermine forcément la facture : elle n'est donc pas absolument libre, partant pas absolument pittoresque, ce qui donne à ce procédé un aspect particulier et surtout une application bien déterminée : l'art décoratif et industriel.

Si nous donnons par nos dessins des exemples très variés, si nous traitons un peu tous les sujets, poussant souvent très loin la minutie de leur facture, c'est que nous voulons montrer ce que peut faire le procédé de la pyrogravure, mais nous portons bien plus notre intérêt vers les interprétations décoratives qui ont un usage plus sérieux.

De plus, nous l'avons dit maintes fois, le but que chacun se propose est souvent fort différent etnous ne voulons point singulariser la manière de faire. Car il est certain que vous pourrez tout traduire.

Cependant dans quel but représentez-vous une nature morte ou un paysage avec ce moyen, quand vous avez le crayon, la plume, le fusain, traducteurs dont la supériorité est incontestable. Vous me direz que la pyro-

gravure est impérissable : c'est vrai, mais la plume et le crayon mettent bien du temps à s'atténuer : la peinture est presque éternelle. Je ne voudrais cependant pas vous dégoûter de sujets que vous avez peut-être entrepris, je veux seulement dire que les ressources succinctes de la pointe de feu ne permettent pas toutes les fantaisies.

C'est un procédé d'analyse, de parti pris avant tout,



Nous parlerons dans les lignes suivantes des différents sujets classés sous le nom de natures mortes, paysages, animaux, etc. Nous dirons en quelques mots comment on traite par des traits fermes, nets et réguliers, souples en même temps, les différents objets pour indiquer leur direction et leur plan, comment, en renflant plus ou moins le trait, en entrecroisant les hachures, on exprime la qualité matérielle et l'aspect de ce qu'on traite.

En un mot, nous parlerons de la facture que peut

donner le pyrocrayon. Cette visite faite, nous irons à l'art décoratif tout droit, véritable source pour le pyrograveur, véritable avenir pour cet art récent.

Il est bien entendu qu'avant d'entreprendre l'exécution d'une œuvre quelconque, vous avez préalablement fait sérieusement votre dessin, que vous l'avez arrêté dans ses limites et ses détails, pour n'avoir pas en cours d'exécution à modifier, ce qui entraîne souvent très loin.

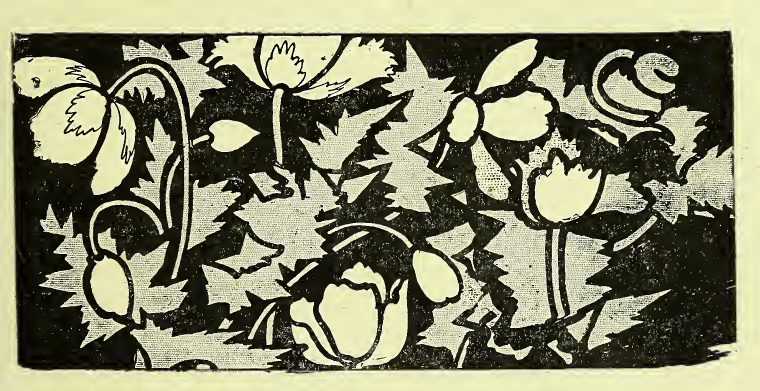
Vous copiez des modèles tout faits, ou des dessins originaux que vous avez conçus, et je suppose qu'ils sont fort bien dessinés et bien composés; ne voulant pas entrer dans des détails d'arrangement, ce qui sortirait des cadres de notre brochure, je n'ai à m'occuper ici que de la façon de traduire.

La pyrogravure doit être traitée simplement. Elle extrait de l'objet la forme caractéristique, ne surcharge pas de détails inutiles : elle procède par analyse en exprimant par des moyens rudimentaires le symbole de l'idée représentée.

Dans une composition quelconque, il entre très souvent un accessoire, un objet usuel, soit un vase, soit un instrument de musique, soit un instrument aratoire, etc. Il faut donc ne pas être embarrassé pour le rendre. Prenons par exemple un vase au ventre arrondi.

C'est par des hachures régulières, parallèles, dans le sens de la forme, qu'on exprimera le caractère de cet objet : un trait souple dessinera la forme extérieure; le côté lumière sera laissé blanc sans détails, l'ombre sera traitée soit par le pyropinceau, soit par des hachures ; c'est en rapprochant celles-ci plus ou moins qu'on donne des valeurs plus ou moins foncées. En les croisant, on obtient un ton plus foncé encore. Si vous voulez obtenir un noir pur, enlevez avec la pointe courbe la surface

du bois par des applications profondes, sans solution de continuité, et en ayant soin que vos creux soient de même profondeur : il faut que ce travail soit fait avec beaucoup de soin, pour qu'il présente un aspect



agréable. Souvent, à la nature morte on joint une fleur pour égayer un peu le sujet; celle-ci doit être traitée avec beaucoup de finesse; le pyrocrayon en tracera le contour légèrement; pour faire tourner les pétales, prenez la pointe aiguë et tracez dans la direction que vous voulez donner des traits souples. Vous pouvez après ajouter les accents qui donnent du « chic » à votre travail. Creusez les étamines avec la pointe courbe, en arrachant par un mouvement brusque et bien voulu les pistils dans leur forme. Vous aurez ainsi des vigueurs qui feront valoir la finesse de vos modelés.

Dans d'autres cas, vous teinterez au contraire les pétales, laissant blancs les étamines. Tout cela est affaire de goût, d'interprétation.

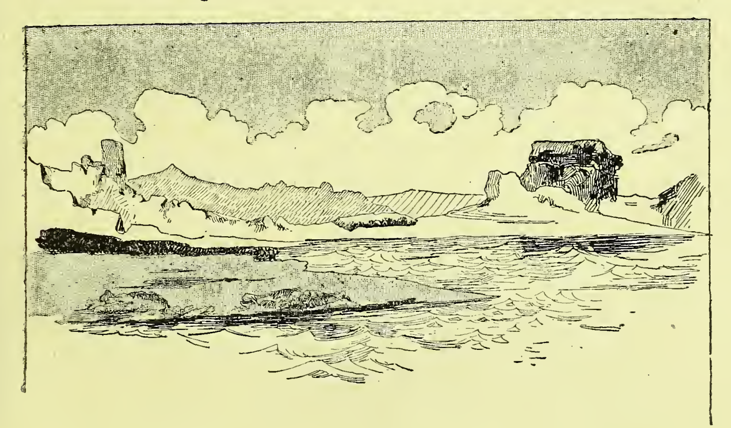
Le paysage étant une question de valeurs délicates, dont le rapport les unes avec les autres donne la sensation de la nature, est bien difficile à traduire par la pyrogravure. Déjà par les autres procédés, l'enveloppe

des différents plans qui met si bien chaque chose « dans l'air » est souvent peu commode à interpréter. Aussi ne peut-on guère, et encore sans grand intérêt, exprimer en matière de paysage, que des sujets fort simples. Il faudra les traiter par grandes masses, viser



à l'effet simple d'ombre et de lumière. Dans les premiers plans, indiquez quelques branches et quelques troncs d'arbres vigoureux, dessinez attentivement quelques groupes de feuilles et laissez les seconds plans indécis. Modifiez quelque peu votre facture pour chaque matière différente : réservez par exemple votre travail de hachures pour la contexture des arbres, servez-vous du pyropinceau pour les ciels, les lointains, les prairies, mais en interprétant très sommairement, très succincte-

ment. Si vous représentez des surfaces mouvementées, comme des rochers, avec des anfractuosités, des plans anguleux, variez vos hachures, brisez-les, tremblez vos traits pour faire contraste avec la tranquillité des grandes masses de feuillages. Si vous représentez de l'eau tranquille, tracez des hachures horizontales



parallèles. Si l'eau est agitée, dessinez vos hachures dans le sens des vagues. De ci, de là, rompez la monotonie de ce travail, en remplissant les espaces par des formes simples.

Pour les nuages, nous vous avons conseillé le pyro-pinceau. Dans le cas de nuages parallèles à l'horizon, tracez de fines lignes dans le sens. Si les nuages sont gros, floconneux, épais comme au jour d'orage, insistez sur leur forme par des lignes arrondies qui les modèlent. Les indications que nous donnons s'appliquent à des objets bien difficiles à rendre par le feu, cependant elles peuvent être utiles pour l'interprétation simple d'un paysage en décoration. La matière, le procédé, donneront un aspect particulier au travail que vous ferez.

Pour la figure, l'exécution devient plus difficile

Comment, en effet, traduire la finesse des modelés, le renflement des muscles, le mouvement et la vie, les plis de la peau, les fossettes? Il faut là encore faire beaucoup de sacrifices, simplifier le travail.

Le trait doit être indiqué légèrement, très délicat dans la lumière, un peu plus ferme dans l'ombre. Pour les modelés, il faut travailler avec la pointe la plus fine, avec une attention énorme, dans le sens des muscles, avec des hachures petites qui se réduisent à des poitsn, en approchant de la lumière. Croisez vos traits dans les ombres, mais que l'aspect reste blond. Insistez sur les accents : les lèvres, la prunelle, les narines, seront enlevées hardiment au bout de la pointe ; évitez les angles, arrondissez au contraire le plus possible. Les cheveux doivent être traités par masse. Si vous êtes adroit, indiquez des lignes légères de ci, de là, très souples à l'intersection du front et de la racine des cheveux, pour éviter la sécheresse.



Il faut, en somme, saisir l'esprit des choses, non les copier. Si par un moyen détourné, fort simple, contraire à ceux employés, vous arrivez à rendre l'illusion de ce que vous voulez représenter, vous aurez pleine-

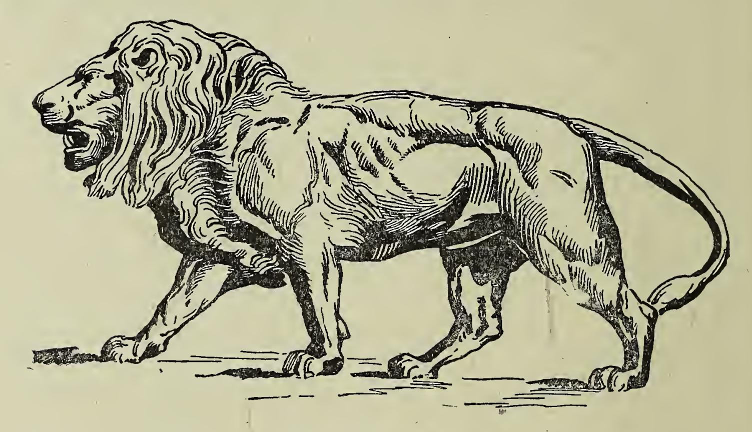
ment réussi. C'est là le charme de la décoration : traduire la nature en s'inspirant d'elle, sans l'imiter, par des artifices que la pensée a découverts.

On peut joindre à la figure des draperies, et il n'y a pas de modèle qui puisse mieux inspirer que les



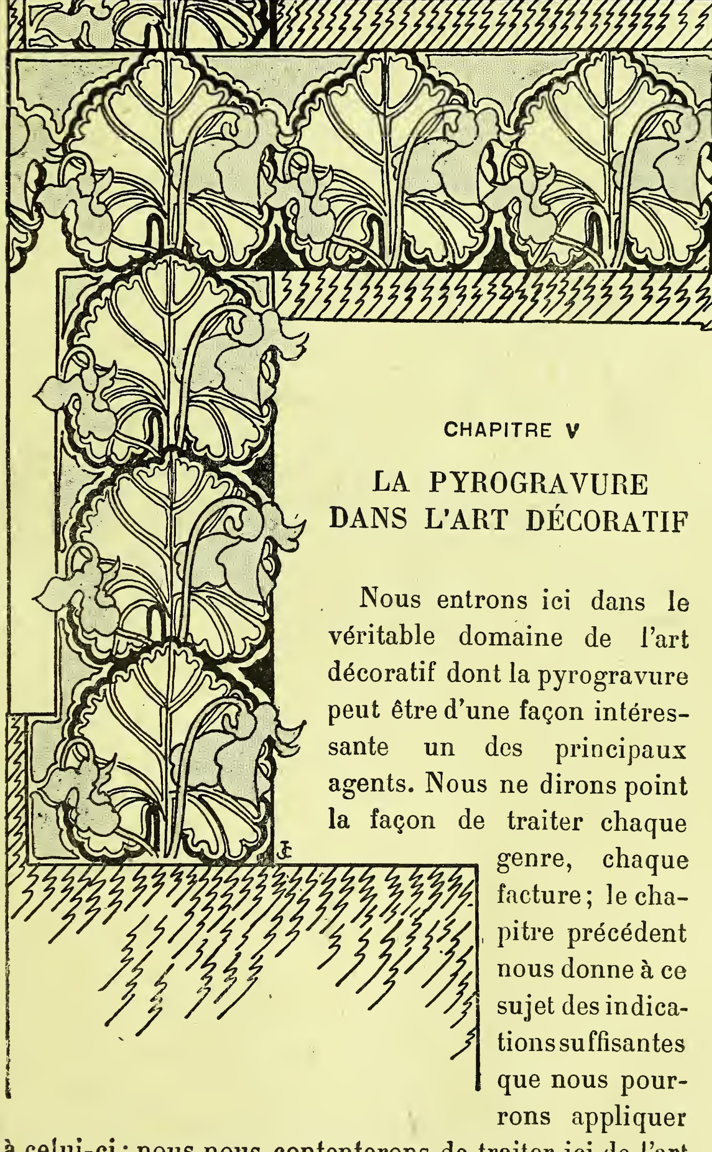
magnifiques gravures d'Albert Dürer. Les traits doivent suivre le sens des grands plis ondoyants; partout où l'étoffe tournera, le pyrocrayon devra tourner aussi, et les traits s'aminciront sur les bords. On peut avoir ainsi des plis d'un grand caractère, largement traités. Quant aux soies, aux satins, il ne faut pas penser rendre leurs brillants et leurs cassures.

J'allais oublier de parler des animaux, qui sont un élément très important, puisqu'ils jouent un rôle considérable dans la nature : ils accompagnent tous les actes de notre vie, sont présents tous les jours. Comme pour la figure humaine, le jeu de leurs muscles, leur expression, leur vie présentent pour le pyrograveur de grandes difficultés. Les poils qui habillent les uns, les plumes qui couvrent les autres, doivent avoir aussi



une interprétation particulière. Les hachures doivent indiquer leur direction, leur mouvement, tantôt fines, tantôt nerveuses, suivant le caractère. Ce qu'il faut avant tout, comme pour le reste, c'est saisir l'esprit qui se dégage de chacun d'eux et le traiter simplement avec beaucoup de sobriété.

Nous avons résumé tous les sujets que l'on pouvait rendre, avec les restrictions que le procédé de la pointe de feu, nous oblige à faire. Essayez de la nature morte, du paysage, etc. Vous vous rendrez vous-même compte des ressources qu'on en peut tirer, et vous pourrez les appliquer à l'art décoratif, à l'ornementation qui va faire le sujet du chapitre suivant.



CHAPITRE V

LA PYROGRAVURE DANS L'ART DÉCORATIF

Nous entrons ici dans le véritable domaine de l'art décoratif dont la pyrogravure peut être d'une façon intéressante un des principaux agents. Nous ne dirons point la façon de traiter chaque genre, chaque facture; le chapitre précédent nous donne à ce sujet des indications suffisantes que nous pourrons appliquer à celui-ci; nous nous contenterons de traiter ici de l'art ornemental au point de vue général. La pointe de feu

étant susceptible de s'attaquer à une grande quantité de matières, se ramifie à un certain nombre d'industries. Sans vouloir les examiner toutes, sans vouloir non plus les décrire dans le détail, nous essaierons de dire les applications qu'on peut faire de la pyrogravure et les ressources qu'on peut en tirer.

La matière qui se travaille le plus couramment par la pointe incandescente est le bois. Par son aspect rustique, exempt de toute magnificence, l'ornement fait en pyrogravure sied fort bien pour des meubles de campagne.

Sur les panneaux d'armoire, on pourrait exécuter des décorations fort intéressantes au moyen de la pointe de feu. Suivant la pièce dans laquelle se trouve le meuble à décorer, suivant aussi l'entourage de ce meuble, on choisira les éléments les plus convenables. La flore peut être épuisée pour l'ornementation qu'on veut faire. On peut y joindre aussi la faune, mais je ne fais point ici de livre sur la décoration, et je veux dire seulement les applications qu'on peut faire.

Les buffets de salle à manger peuvent recevoir aussi les dessins au feu représentant des fruits, même des légumes. Les panneaux de porte peuvent être aussi enrichis par la pyrogravure. On peut traiter soit des sujets décoratifs avec du paysage interprété, des fonds, ou faire de l'ornementation pure, soit avec des fleurs, soit avec des éléments d'ornement.

On peut brûler à la pointe des dessus de porte, des frises courantes à répétition ou à alternance, concevoir des ornements symétriques. Tout cela doit être traité avec réserve et discrètement : c'est le vrai moyen pour produire des effets intéressants.

Si les ressources de la pyrogravure sont utilisables

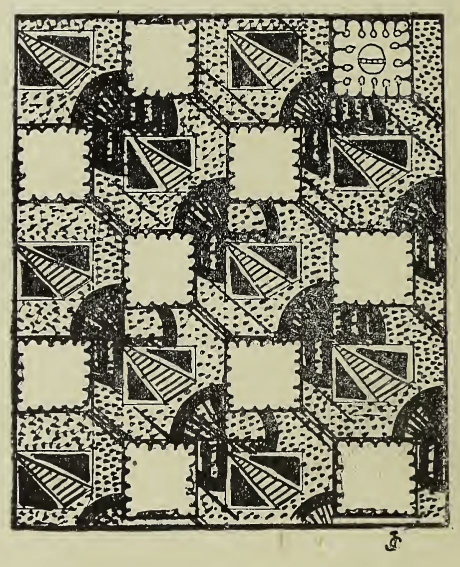
pour des meubles simples, il n'en est pas de même pour le meuble de style, auquel il faut laisser son caractère et l'empreinte de son époque. La pointe de feu rendra donc des services pour les décorations secondaires



Là où elle pourra être employée avec succès c'est dans la série de tous les bibelots ou petits objets en bois.

Les dessus de boîte à gant, les boîtes de toutes sortes pourront recevoir de l'ornementation. La pointe incandescente peut facilement traiter les sujets décoratifs.

Toutes les interprétations lui sont faciles quand elles ne sont pas compliquées. Les figures géométriques telles que le triangle, le cercle, le carré, etc., si précieux pour couvrir des surfaces, les dentelures variées des feuilles, les points, les lignes serpentines, etc., en un mot tous les éléments qui constituent l'interprétation



lui conviennent. On peut traiter également des jeux de fond réguliers ou irréguliers, des semis qui feront très bien. En creusant certaines lignes fortement on peut, dans un panneau épais, donner des reliefs, faire ressortir les fleurs sur un fond profondément brûlé. — C'est à vous à trouver des combinaisons ingénieuses et artistiques. — Vous pouvez vous amuser par exemple à décorer les côtés d'un soufflet à feu : faites votre composition avec des flammes par exemple dont les courbes harmoniques sont faciles à dessiner sur le bois, ajoutez-y des animaux fantastiques comme la salamandre ou le phénix.

Il y a beaucoup d'autres petits objets en bois et je ne pourrais certes pas vous en faire la nomenclature : des manches de coupe-papier, des coffrets, des porte-journaux, des encriers, que sais-je encore.

Il y a une autre matière agréable à travailler, le cuir, sur lequel on peut traiter des ornements intéressants.

La reliure est fort riche en ressources. Là, comme dans toute œuvre d'art, l'élégance est ennemie de la surcharge. De la discrétion dans la parure, telle est la devise du bon goût. Il n'y a rien d'insupportable, de faussement luxueux comme l'art « rasta » affublé de clinquant, de bizarre, avec des aspects criards et prétentieux. Les relieurs emploient les fers à froid, aux formes variées qui sont imprimées sur le cuir, combinent des ornements sur l'or, entremêlent les filets dorés avec les filets mats. La pointe de feu peut tracer, elle aussi, des ornements en creux du meilleur effet ; on peut dorer ensuite ces ornements. Rien n'empêche en outre de combiner les ornements de pyrogravure aux gaufrages et aux repoussés des reliures ordinaires. L'ensemble d'ornements frappés à froid, avec ou sans dorure, qu'accompagneraient des sillons tracés au feu, pourrait être fort intéressant.

Si on veut décorer une reliure, il faut autant que possible, pour le style de la décoration, se conformer à l'époque où le livre a été fait — cela semble logique — ou sinon prendre le parti de faire de la décoration toute moderne. On peut combiner des cuirs de différentes couleurs, chercher un agencement ingénieux de cuirs divers et trouver des contours gracieux.

Pour d'autres objets en cuir, un porte-cartes par exemple, on pourra pyrograver un chiffre, une armoirie, une lettre ornée ; on pourra en outre colorer le cuir en certaines parties.

Pour cela on se sert de couleurs à l'huile que l'on dégraisse en les étendant quelque temps sur du buvard, puis on fait dissoudre le plus de gluten possible dans de l'essence, on le mélange à la couleur et l'on peint par des teintes à plat.

On peut de cette façon obtenir de fort jolis effets.



D'autres matières encore combustibles peuvent suggérer à votre imagination toutes les fantaisies. L'ivoire, par exemple, qui sert à façonner tant de menus objets, est une matière intéressante à travailler. Sa couleur mate se marie très agréablement aux tons sépias que laisse la trace du feu. Je cite comme exemple les coupe-papier,

les boites à poudre de riz, et bien d'autres objets qui vous viendront à l'esprit.

D'ailleurs ce que nous avons dit pour le bois, nous pouvons le dire pour toute autre matière. Les précédents chapitres ont suffisamment expliqué, j'espère, toutes les ressources et tous les moyens propres à la pyrogravure, sans qu'il soit besoin d'en parler encore, de faire des



redites. C'est par l'expérience personnelle qu'on se rend vraiment compte des choses et toutes les explications ne pourront jamais vous instruire aussi rapidement, aussi clairement que quelques réflexions sur l'objet qui est à décorer. Voyez-le, en une seconde vous en saurez aussi long que n'importe qui sur son aspect et sur la décoration que la matière vous permettra de lui donner.

Pour la décoration des velours, peluches, des tissus en général délicats, on ne procède pas absolument de la même façon. Nous avons dit qu'on se sert de l'instrument appelé le pyropinceau, aussi les interprétations doivent-elles être différentes. On gaufre les étoffes en approchant le pyropinceau. On creuse légèrement, on imprime les formes, les sinuosités que parcourt la main. On voit

le sillon se former à mesure que la main avance. Pour la confection d'un coussin par exemple, ou d'un dossier de fauteuil, on pourrait dessiner sur l'étoffe, soie ou velours, un sujet quelconque, le peindre en certaines de ses parties, puis au moyen du pyropinceau creuser certaines lignes, certaines régions du dessin, y ajouter des rubans, des points de broderie. Des journaux de modes artistiques vous indiqueront toutes les combinaisons de travaux de dames, toutes les transformations du chiffon. A vous d'y appliquer vos connaissances pyrographiques pour produire un ensemble harmonieux.

Tout ce que nous venons de dire pour les différentes matières combustibles résume les moyens sommaires des dessins monochromes de la pointe de feu en noir. Depuis quelque temps on s'occupe d'étendre les ressources de cet art en le combinant à la découpure et à la marqueterie et en y ajoutant le charme de la couleur. D'autres combinaisons sont encore à trouver entre les différentes matières, le bois, l'ivoire, etc., pour former des décorations beaucoup plus complètes.

La marqueterie consiste à combiner des placages de différentes couleurs auxquels on joint des métaux et des substances précieuses. Depuis le bois de rose, le citronnier jusqu'à l'ébène, il y a une grande variété de nuances qui constituent une véritable palette pour le décorateur : aussi lui est-il permis d'associer toutes les couleurs possibles pour rendre un effet ornemental : l'ébénisterie peut composer avec beaucoup de facilité des mosaïques de bois.

Parmi les matières propres à la marqueterie, il en est de deux sortes : les matières animales, les matières métalliques. Les premières comprennent l'écaille de

tortue, qui est blonde, brune ou noire : elle est d'une grande ressource en marqueterie et forme très souvent le fond de la composition ; la corne, qui se traite comme l'écaille et remplit les mêmes fonctions ; l'ivoire, dont nous avons parlé déjà maintes fois ; on l'utilise pour beaucoup de cas, car il se travaille assez facilement. Enfin



la nacre, ce merveilleux morceau d'arc-en-ciel qui chatoie de toutes les couleurs du prisme sous la lumière et dont il ne faut pas user à l'excès. Il doit être le détail lumineux, précieux de la composition, et sous prétexte qu'il est fort riche, il ne faut pas le semer à profusion : son excès serait clinquant.

Parmi les matières métalliques le cuivre est employé en marqueterie fort couramment, soit en placages, soit

en fil de laiton. Il donne beaucoup d'éclat à une composition quand il est employé comme trait qui cerne les



contours. L'or vert, jaune, rouge, et l'argent mat ou brillant s'emploient ainsi que l'étain, un peu plus mou d'aspect, mais qui fait avec les duretés et l'éclat des

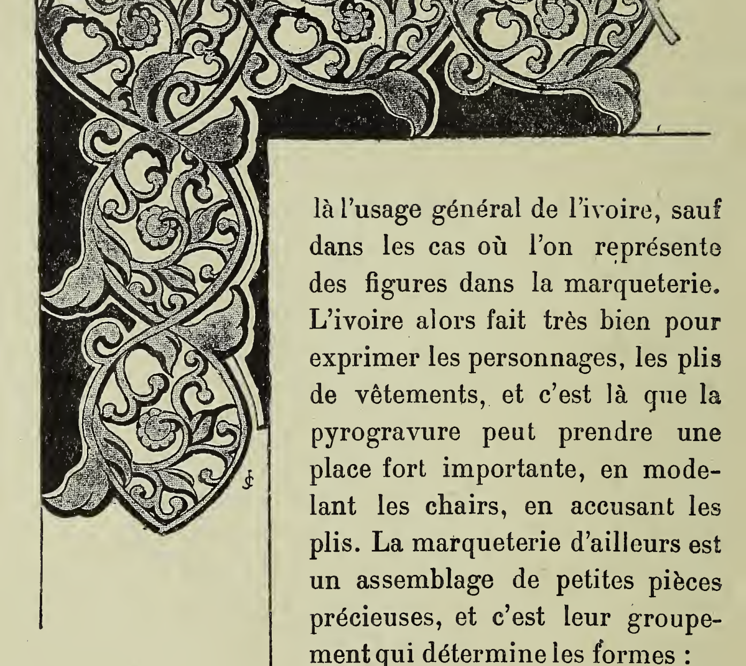
autres métaux une opposition charmante. Quand on sait utiliser tant de richesses, de colorations locales, infinies, chatoyantes on peut arriver à de magnifiques résultats. Encore faut-il mettre une grande finesse d'exécution, une grande sobriété dans le dessin à traduire par ce procédé, si on ne veut avoir du disgracieux, du mal imaginé qui fatigue les yeux et l'esprit.

Quand on joint ces richesses à celle des bois de couleur naturelle ou artificielle, il faut y mettre plus de goût si on ne veut avoir une œuvre dont toutes les couleurs et les effets se choquent brutalement comme un manteau d'arlequin aux pièces cousues dans un ordre indéterminé. La gravure au feu bien employée peut ajouter sa note caractéristique à la marqueterie et compléter sa richesse.

Nous avons dit plus loin que toutes les matières combustibles étaient susceptibles de recevoir le feu. Dans la nomenclature précédente, nous nous sommes trouvé en présence de matières que nous savions déjà employées par les pyrograveurs, telles que le bois, l'ivoire, la corne, et c'est sur ces matières que pourra s'exercer votre ingéniosité. En effet, si l'écaille peut recevoir l'empreinte du feu sans trop d'inconvénient, il est regrettable de toucher une substance si belle dont on peut retirer les qualités propres ; aussi ne conseillons-nous pas d'essayer. Quant à la nacre, il ne faut pas même penser y joindre de la gravure au feu, qui ne donnerait aucun résultat.

C'est donc à l'ivoire, que vous connaissez déjà fort bien, que nous pourrons nous attaquer, si les placages sont assez grands pour recevoir une décoration qui en vaille la peine. Ce cas sera d'ailleurs assez rare. L'ivoire en marqueterie est généralement employé par petites fractions qui égaient la surface en y ajoutant la note claire par

des semis de figures géométriques, points triangulaires. Nous ne donnons pas cela comme une règle de composition ; tout « ce qui fait bien » étant permis. Mais c'est



là l'usage général de l'ivoire, sauf dans les cas où l'on représente des figures dans la marqueterie. L'ivoire alors fait très bien pour exprimer les personnages, les plis de vêtements, et c'est là que la pyrogravure peut prendre une place fort importante, en modelant les chairs, en accusant les plis. La marqueterie d'ailleurs est un assemblage de petites pièces précieuses, et c'est leur groupement qui détermine les formes :

Pour les parties plus grandes qui forment dessin, ce sont généralement les bois de différentes couleurs qu'on emploie.

C'est donc surtout dans le bois que la pointe de feu travaillera.

La décoration est avant tout un art réfléchi. Il ne faut donc pas, pour le plaisir de « brûler quelque chose », joindre quand même de la gravure au feu à de la mar-

queterie. Il faut user de tous ces moyens avec beaucoup de réserve et ne les employer que s'ils doivent vraiment ajouter quelque chose de mieux. Il serait même quelquefois dangereux pour le goût, d'introduire des empreintes gravées à un meuble de marqueterie déjà fait : celui-ci en effet a été conçu par l'artiste de telle façon et son œuvre doit être respectée. Il faudrait donc faire des projets en vue de l'exécution de marqueterie combinée avec la pyrogravure. Mais n'allons pas si loin. D'abord vous n'auriez pas toujours la commodité de faire exécuter. Ensuite l'adjonction de la pointe incandescente à la marqueterie étant un art nouveau, vous trouverez peu d'exemples.

Si vous avez décidé de graver, toujours avec la plus grande sobriété, un ornement que vous avez jugé favorable à la bonne tenue du meuble que vous décorez, examinez bien vos bois avant de commencer. Nous avons parlé, dans le chapitre intitulé « De la matière », des différentes essences de bois plus ou moins favorables : il faut y penser. En outre, on ne se contente pas toujours d'employer des bois de couleur naturelle.

On les colore quelquefois artificiellement; votre attention de pyrograveur doit être mise en garde. En effet, sous l'action du feu, les couleurs se décomposent et forment un ensemble de tons faux et désagréables.

Il y a d'autres combinaisons intéressantes à faire en dehors de la marqueterie; il en est une qui consiste à ajouter à la pyrogravure, la couleur. Cette combinaison a même formé un art particulier qu'on appelle la pyrochromie. Il y a deux façons de le comprendre, soit par la peinture à l'huile, soit par des acides et des teintures.

La peinture à l'huile, qui prend partout où on la met, est très durable sur le bois.

Beaucoup d'études, de tableaux même exécutés sur des panneaux de bois, sont inaltérables.

L'association des dessins en pyrogravure — dont le trait, quoique précis, est fondu sur les bords — avec la cou-



leur produit un effet très agréable. Il faut procéder autant que possible par teintes plates dans des sujets simples.

Modeler avec la couleur devient une faute, car le trait à proprement parler n'existant pas autour de nous et n'étant qu'une traduction résumée des intersections de plans dans l'espace, serait incohérent avec des sujets ayant la prétention de rendre la nature. Cette combinaison s'adresse donc à des dessins spéciaux d'art décoratif. Sur la manière dont on peint à l'huile nous n'avons rien à dire.

On peut aussi sur un bois clair, le marronnier par

exemple, colorer avec des couleurs à l'aquarelle en se servant de celles dont la fixité est reconnue; ce travail une fois fait, quand le bois est sec bien entendu, il faut frotter fortement avec un encaustique que l'on prépare soi-même avec de la cire vierge et de l'essence rectifiée. De toutes façons cet encaustique sera toujours bon à employer sur n'importe quel bois, même si l'on ne colore pas son travail.

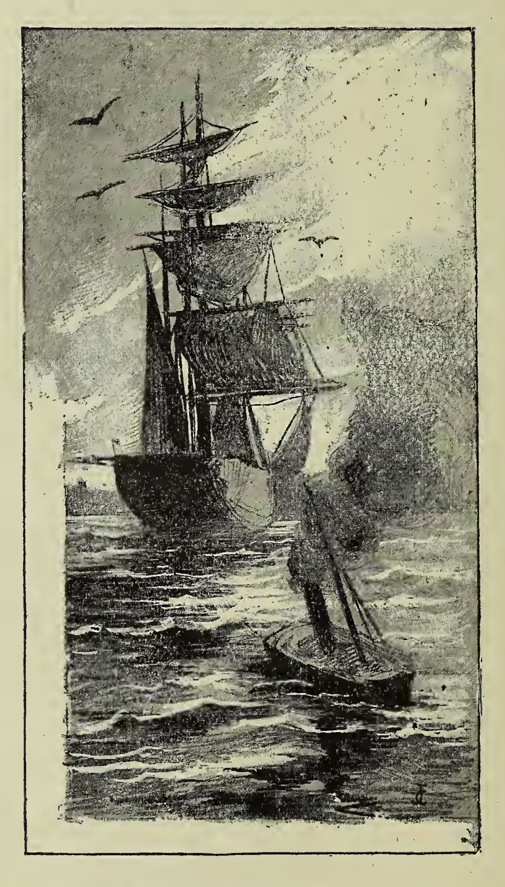
Pour le second procédé, par les combinaisons chimiques, nous indiquerons quelques moyens d'obtenir certains tons.

La réaction chimique des acides sur les bois devrait faire l'objet d'une étude très spéciale, aussi ne voulant pas dépasser les limites du cadre que nous nous sommes tracé, passerons-nous rapidement. Voici cependant quelques indications :

L'acide sulfurique donne un beau noir, mais il n'est pas favorable à employer, car il mord le bois de telle sorte que celui-ci tombe bientôt en poussière. L'acide azotique a un peu le même inconvénient, mais beaucoup moins cependant que le précédent; il colore le bois en jaune d'or un peu foncé. L'acide phénique engendre le jaune brillant. On a découvert ces temps-ci toute une série de matières colorantes aux teintes merveilleuses : l'ammoniaque composée a donné une série intéressante. L'aniline, dont le grand défaut est de passer très vite, donne une gamme de nuances charmantes et fort variées. Traitée par le protochlorure de mercure, elle donne le violet, par le protochlorure d'étain le rouge, enfin par d'autres réactifs le bleu, l'azuline, le vert et même le noir avec toutes les variétés les plus fines.

Rien ne vaut encore, pour la solidité des couleurs, les

anciennes préparations, qui étaient presque inaltérables. Avec l'aniline que la chimie actuelle met trop souvent à toutes les sauces, on ne peut pas compter avoir rien de durable. Les tons changent, deviennent quelquefois dé-



sagréables. Nous donnons quelques formules de teinture qu'on employait encore à la fin du XVIIIe siècle et qui sont pour quelques-unes tombées en désuétude. Elles sont un peu la « cuisine » de la décoration, mais il est toujours intéressant, parfois utile de savoir la faire.

Pour teindre en bleu, on met quatre parties d'huile de vitriol pour une partie d'indigo dans une bouteille fermée hermétiquement. Il suffit de laisser tremper le bois dans cette teinture pour obtenir un très beau bleu. On obtient le jaune en faisant bouillir ensemble de l'épine-vinette et du safran.

Pour le rouge, prenez du bois de Brésil bouilli avec de l'alun sur de la terre de bois composée de feuilles des bois et de débris d'écorces à demi consommés, qui contiennent beaucoup de tanin.

Pour avoir un ton ocré, on fait une décoction de brou de noix.

Pour le noir, on met le bois à teindre dans une décoction de bois de campêche, puis dans de la noix de galle à laquelle on a ajouté une quantité de vitriol vert.

Pour obtenir le gris il suffit de tremper la partie à teindre dans de la noix de galle additionnée de vitriol vert en moins grande quantité que pour obtenir le noir.

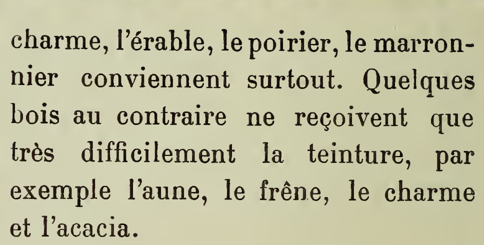
Pour avoir le violet servez-vous de bois d'Inde mêlé à de l'alun de Rome. En mettant votre bois dans une décoction de bois de Brésil, ensuite dans du bois d'Inde, vous le teindrez en rouge-brun tirant sur le violet.

En mêlant le bleu au jaune vous avez du vert, de même pour tous les autres tons : vous pouvez donc faire avec les teintures des mélanges comme avec les couleurs ordinaires.

Nous cessons ici cette nomenclature qui menace de devenir monotone. Nous avons donné la formule des couleurs principales qu'on emploie le plus souvent. Il vous sera aisé de trouver d'autres formules si vous en avez besoin. En tout cas l'industrie vous fournira tout ce qui vous sera nécessaire et les spécialistes pourront

vous donner de précieuses indications pour les différentes nuances.

Tous les bois sont susceptibles d'être teints, mais le



charme, l'érable, le poirier, le marronnier conviennent surtout. Quelques bois au contraire ne reçoivent que très difficilement la teinture, par exemple l'aune, le frêne, le charme et l'acacia.

Pour les teintures d'étoffes nous parlions précédemment du procédé des couleurs à l'huile dégraissées, et mêlées ensuite à du gluten dissous dans de l'essence; la chimie permet aussi de trouver une série de matières colorantes.

Sans entrer dans le détail de ces matières, qui regardent beaucoup plus les teinturiers, nous pourrons indiquer quelques nuances appliquées à divers tissus.

Le rouge s'obtient avec de la décoction de racine de garance. Cette matière fort riche peut aussi peindre l'os, le bois, l'ivoire.

Les violets et les amarantes s'obtiennent par l'infusion d'oseille.

Les roses les plus délicats dérivent du carthame qu'on fait infuser. L'infusion de gaude donne un jaune vif, appelé d'ailleurs jaune de gaude.

Les graines du grand soleil donnent une teinte mordorée fort belle. En combinant les différentes infusions comme les couleurs d'une palette on obtient des variétés de couleurs.

Le noir, le gris et le brun s'obtiennent par l'infusion de noix de galle associée au sulfate de fer.

Bien d'autres teintes sont aisées à trouver, beaucoup d'autres aussi sont du domaine de l'industrie. Tout ce que nous venons de dire n'est pas nécessairement utile, car il est préférable d'acheter les tissus teints suivant la coloration qu'on aura choisie. Ce que nous voulons dire c'est que quand on est un peu chercheur on peut trouver un grand nombre de moyens qui donnent de la variété.

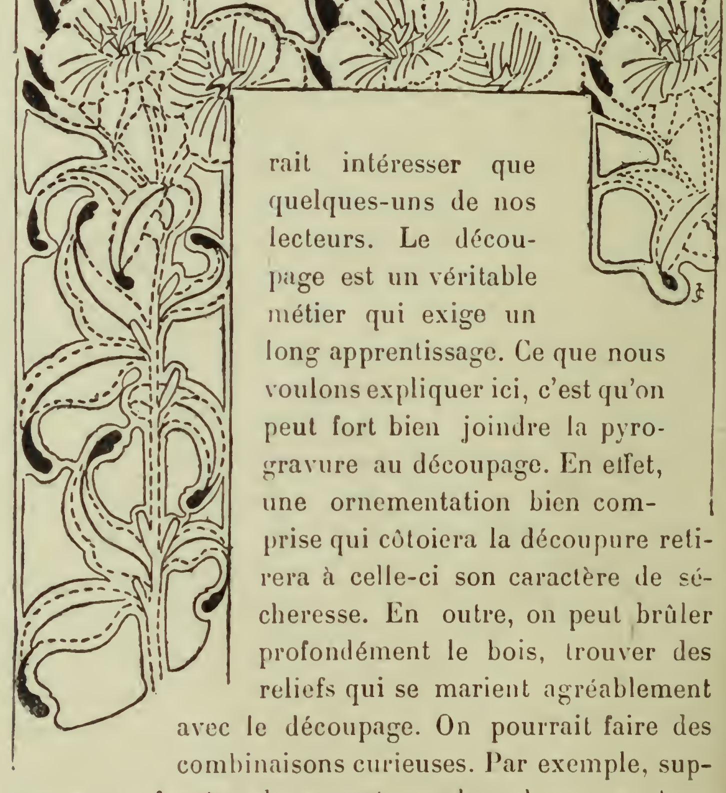
A toutes les combinaisons précédentes on pourra en joindre d'autres : le bois et le cuir, les différentes sortes d'étoffes, les matières métalliques et les bois des différentes espèces auxquels on associera les décorations à la pointe de feu. A vous de chercher, suivant l'usage que vous faites des objets décorés, suivant vos goûts, des agencements originaux.

Dans le désir qu'on a actuellement de donner à la pyrogravure une place plus élevée, on tente dans l'industrie de la développer plus largement. Aussi, depuis quelque temps, applique-t-on les ressources de la pointe au découpage artistique : cette association a reçu le nom de *pyrodécoupure*.

Le découpage consiste à enlever à la scie les parties intérieures d'un dessin combiné d'avance et contrecollé sur une planche en bois destinée à être entaillée.

. L'appareil fonctionne comme une machine à coudre

avec une pédale adaptée à une roue à volant. Il faut guider avec la main la planchette sous la scie prise entre deux mâchoires serrées par des clefs à vis. N'entrons pas dans l'explication de la machine, qui ne pourrait intéresser que quelques-uns de nos lecteurs. Le découpage est un véritable métier qui exige un long apprentissage. Ce que nous voulons expliquer ici, c'est qu'on peut fort bien joindre la pyrogravure au découpage. En effet, une ornementation bien comprise qui côtoiera la découpure retirera à celle-ci son caractère de sécheresse. En outre, on peut brûler profondément le bois, trouver des reliefs qui se marient agréablement avec le découpage. On pourrait faire des combinaisons curieuses. Par exemple, supposons un fronton de canapé, sur lequel nous voulons représenter une guirlande de fleurs :



Nous découpons la silhouette extérieure du dessin que nous avons fait, puis nous brûlons au moyen du pyrocrayon l'intérieur des fleurs, en mettant en relief les pétales; nous pourrions même carboniser plus pro-

fondément encore le fond. Nous obtiendrions ainsi un dessin en relief qui ferait beaucoup d'effet. Si l'on veut y joindre le prestige de la pyrochromie, nous arriverons à un résultat fort complet. Il est difficile d'expliquer de tels sujets aussi clairement qu'on pourrait le faire « l'outil en main. » Nous espérons cependant nous être fait suffisamment comprendre, pour vous avoir donné le désir d'essayer; si vous avez des dispositions particulières d'ébénisterie, vous pourrez vous ingénier à construire un petit meuble, une étagère. Pour cela vous travaillerez séparément les pièces principales que vous assemblerez ensuite. Vous y joindrez encore des métaux que vous ajusterez le mieux possible.

Les métaux ne sont pas attaquables par la pointe incandescente. Si vous voulez pousser plus loin encore la fantaisie, vous pourrez mordre les métaux avec deux parties d'acide nitrique mêlées à une partie d'acide sulfurique. Pour cela vous couvrez toute la partie de métal avec de la cire jaune, puis vous enlevez avec une pointe

d'acier à froid les parties à mordre et vous versez votre liquide qui mord les parties découvertes.

Les combinaisons, les recherches sont à l'infini, et nous nous arrêtons, vous laissant l'initiative de chercher et trouvant ensuite que nous nous écartons beaucoup



de notre sujet en nous laissant entraîner par des détails qui se rattachent cependant étroitement entre eux.

Il y a, en effet, un rapport entre la menuiserie, la marqueterie, le découpage artistique et la pyrogravure. Des combinaisons ingénieuses de tous ces procédés peuvent donner sinon l'empreinte d'un style nouveau, du moins le signal d'efforts fructueux pour le développement de cette intéressante industrie.



CHAPITRE VI

ENCORE QUELQUES MOTS POUR FINIR

Nous voici arrivé au bout de notre ouvrage, dans lequel nous nous sommes efforcé de donner le plus clairement et le plus complètement possible toutes les indications qui nous semblaient nécessaires. Nous espérons ne pas avoir fait d'oubli trop sérieux. Votre expérience personnelle complètera nos explications.

Nous ne voulons point conclure sans vous donner encore un moyen même un peu en dehors du sujet, mais qui est le complément nécessaire d'une œuvre tout à fait achevée : nous parlons du vernissage.

Quand on veut faire ressortir les veines du bois, fermer ses pores et obtenir un beau brillant, il suffit de frotter de l'huile avec un chiffon de laine sur la surface. L'huile est donc l'agent révélateur de tous les détails du

bois. Si on veut vernir, il faut attendre que la couche d'huile soit bien sèche. On place alors la planche à vernir horizontalement pour que le vernis ne s'étende pas inégalement, et on passe d'abord une première couche avec un pinceau. Si on veut avoir un aspect plus brillant, on passe une deuxième couche. Pour cela vous pourrez employer le vernis à tableau.

Cette opération doit être faite avec beaucoup de précautions pour que le vernis ne soit pas soulevé par des globules d'air, ce qui fait autant de taches. Suivant l'aspect qu'on veut donner à son œuvre, on vernit plus ou moins. On peut même ne vernir que certaines parties, par exemple tout le fond pour laisser le décor mat, ou la décoration seulement pour qu'elle ressorte sur le fond. Tout cela dépend absolument de ce que vous voulez faire. Voici quelques formules de vernis :

Mastic en larmes....................	30 gr.
Sandaraque........................	125 —
Alcool	500 —

Une fois que le tout est dissous, ajoutez-y 60 grammes de térébenthine de Venise. Ce vernis est spécialement employé pour les bois de couleur tendre.

Il y a un autre vernis très dur d'une teinte rougeâtre, qu'on peut accentuer encore, en teignant d'abord le bois avec un peu d'alun fondu dans de l'eau de rocou, ou en jaune en remplaçant le rocou par du safran. Voici sa composition.

Esprit de vin......................	500 gr.
Sandaraque........................	60 —
Gomme en laque....................	30 —
Mastic en larmes	30 —
Gomme élémi......................	155 —

Faites fondre les gommes à petit feu, et quand tout est dissous, ajoutez 30 gr. de térébenthine.

Quoique coloré, ce vernis reste très transparent. En tout cas, pour toutes manipulations en général, je vous conseille de ne point les appliquer immédiatement sur une œuvre terminée, que vous pourriez risquer de compromettre. Il faut un certain tour de main pour faire toutes ces préparations et les utiliser. Aussi est-il nécessaire que vous vous essayiez auparavant sur des morceaux de bois ou d'autres matières sans valeur; c'est après une série d'expériences dont vous tirerez profit que vous pourrez marcher à coup sûr.

Bien d'autres procédés, d'autres moyens peuvent être appliqués à la pyrogravure, le vernis Martin, les imitations de laque, le bronzage, etc. Toutes ces matières sortent complètement du sujet que nous nous sommes proposé. Consultez, pour tous ces procédés, des ouvrages spéciaux qui pourront, beaucoup mieux que nous ne pourrions le faire, vous fournir les renseignements utiles.

CONCLUSION

Telles sont les ressources et les applications de la pyrogravure. Nous avons voulu montrer aux lecteurs qui ont bien voulu nous suivre, qu'il ne faut pas se cantonner exclusivement dans les limites souvent restreintes d'un procédé. Il faut avoir la curiosité de s'intéresser à ce qui l'avoisine. Nous avons donné une marche à suivre en soulevant un coin de voile sur l'étendue des arts décoratifs ; à vous maintenant de chercher, suivant vos besoins et vos ressources, des arrangements heu-

reux. Vous connaissez fort bien l'appareil de pyrogravure, vous êtes très ferré sur le procédé et vous avez essayé de toutes les matières. Elles ont fait naître en vous le goût de les utiliser, et vous avez trouvé des applications ingénieuses et fort artistiques.

Si l'industrie, bon marché surtout, s'est emparée des moyens que lui fournissait la gravure au feu, elle n'est pas la seule qui puisse tirer parti de ce procédé, car l'industrie d'art peut aussi dans le meuble, la reliure, utiliser d'une façon originale — et elle commence déjà, — les ressources du traceur incandescent. A côté de l'industriel, il y a l'amateur — il fait nombre — et c'est surtout à lui que nous nous adressons, le sachant toujours disposé à aider l'art dans ses recherches, et à contribuer à le propager en s'en occupant avec intérêt; il est une des causes pour lesquelles notre esprit ingénieux et chercheur donne naissance à beaucoup d'industries d'art fort intéressantes, dont nous sommes la plupart du temps les instigateurs, rarement les bénéficiaires. Notre rôle est donc terminé et nous souhaitons vivement avoir réussi à développer vos goûts et à avoir satisfait vos loisirs.

TABLE DES MATIERES

2084-17. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LE

TRAVAIL ARTISTIQUE

DU CUIR

14219-11. — CORBEIL Imprimerie CRÉTÉ.

LE

TRAVAIL ARTISTIQUE

DU CUIR

ET SES APPLICATIONS

GRAVURE, MODELAGE ET INTERPRÉTATIONS DÉCORATIVES

PAR

JEAN CLOSSET

Ouvrage illustré de 40 dessins inédits de l'auteur



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6



INTRODUCTION

Le travail du cuir remonte fort loin et fut très en faveur surtout au moyen âge.

Les moines, dans la solitude de leur abbaye, occupaient leurs loisirs à tous les travaux de l'esprit, et celui-la jouait un rôle considérable, car l'amour des livres et le prix qu'on y attachait amenaient tout naturellement à cette idée, qu'il leur fallait un vêtement digne d'eux; aussi, peu à peu, la reliure s'enrichissait-elle dans son ornementation. De là à décorer tous les objets de cuir, coffres ou même sellerie, il n'y avait qu'un pas, et l'art du cuir, qui avait été religieux par les sujets qu'il traitait, devenait mondain pour la même raison.

Cependant, il ne faut pas croire que c'est dans les couvents du moyen âge qu'est éclos l'art de travailler le cuir. Ce serait là une grossière erreur quand on sait la grande part que prirent les Maures dans son perfectionnement.

L'antiquité même précéda toutes les œuvres de l'âge moderne, et si elle eut moins la connaissance des ressources ornementales, — j'entends pour le cuir, — elle eut sûrement celle de la matière, à en juger par la découverte de certaines attaches de sar-

cophages égyptiens, d'immenses outres en peau de bœuf, qui servaient, chez les Grecs et les Romains, à conserver le vin, habitude que les Africains gardent encore, des monnaies de cuir et par les faits que nous cite Strabon sur l'heureux emploi que faisaient les Vénètes de la peau de bœuf pour fabriquer les voiles de leurs embarcations.

Mais nous ne voulons certainement pas faire l'historique du cuir, tentative qui vaudrait à elle seule un gros ouvrage. Nous avons l'intention toute simple, voyant avec plaisir l'extension que prend de jour en jour le travail du cuir, de dire ici, le plus clairement possible, ce que nous savons, et de donner à celui qui désire essayer sans savoir comment s'y prendre, toutes les notions préliminaires.

Avant de nous mettre à notre table de travail, nous verrons :

La matière,
Le choix qu'il faut en faire,
L'outillage nécessaire pour la travailler.

Puis nous nous installerons et nous verrons la marche à suivre pour le Travail du cuir *gravé*, *incisé*, *repoussé*, *pyrogravé*, *découpé*, *mosaïqué*.

Nous dirons ensuite un mot

Des teintures et des patines.

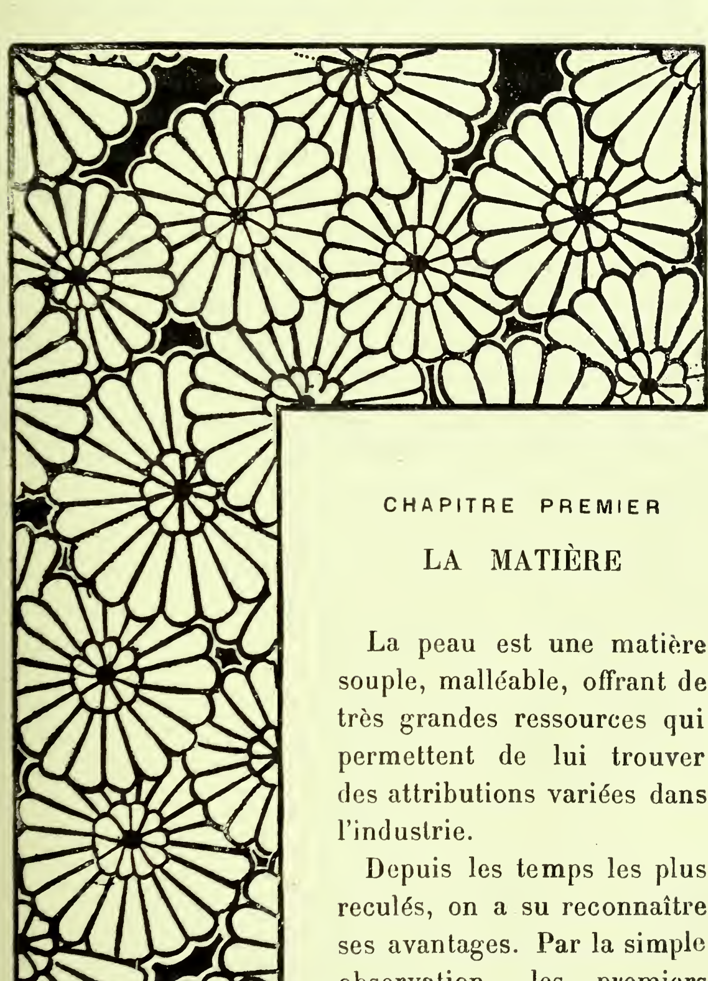
Et nous terminerons par quelques

Applications décoratives

dans la reliure ou tout autre objet de cuir.

LE

TRAVAIL ARTISTIQUE DU CUIR



CHAPITRE PREMIER

LA MATIÈRE

La peau est une matière souple, malléable, offrant de très grandes ressources qui permettent de lui trouver des attributions variées dans l'industrie.

Depuis les temps les plus reculés, on a su reconnaître ses avantages. Par la simple observation, les premiers hommes du début de la civilisation n'ont pu s'empê-

cher de remarquer, sans l'admirer ni même bien se l'expliquer, que la peau, ce vêtement intime de tout notre système organique, se prêtait aux mouvements les plus variés de l'animal, obéissait aux contractions et aux extensions des muscles qu'elle enveloppait étroitement dans toutes leurs formes.

Aussi, après avoir su dépouiller l'animal, prendre sa peau et la travailler pour s'en vêtir, l'homme a-t-il compris, quand il a eu le goût d'ornementer ses objets d'usage, et qu'il a été en possession des outils nécessaires, les ressources considérables qu'il pouvait tirer de la peau travaillée, du cuir en un mot, et il a créé tout un art important qui trouvait, dans l'habillage du livre surtout, son emploi habituel : de là dérivaient facilement toutes les recherches possibles.

Nous verrons dans la suite, par quelques mots au sujet des applications décoratives, ce qu'on peut faire du cuir ; pour l'instant, nous nous contenterons d'examiner les différentes peaux qu'on emprunte aux animaux (celles qui nous intéressent spécialement pour le sujet dont nous nous occupons en examinant leurs avantages particuliers et les usages auxquels nous pouvons les destiner).

C'est surtout à l'espèce bovine, bœuf, veau, vache et vachette que revient la plus grande part de production. L'immense commerce que nous en faisons en France ne serait pas suffisant pour fournir toutes les industries des peaux, tanneries, mégisseries, si nous ne nous adressions au Brésil et à la Russie. Les tanneries emploient en moyenne dans notre pays 36 000 000 de francs de peaux dont la préparation double le prix. On voit quelle part importante joue le bœuf dans le commerce peaussier. C'est avec cette peau, qui subit diverses

manipulations dans le détail desquelles notre sujet ne permet pas d'entrer, qu'on prépare :

La *vache lisse naturelle*, fine ou forte, la *vache d'Angleterre* préparée à la manière anglaise avec des peaux de premier choix.

Le *vélin*, peau de veau jeune préparée en parchemin, mais plus blanc et plus fin que celui-ci.

Le *veau tanné blanc* ou *écorce*, suivant son grain.

Le *veau mégis*, c'est-à-dire non pelé et passant par une dizaine de préparations.

Le *parchemin*, préparé à la chaux avec des peaux de veau et quelquefois de chèvre.

Le *cuir de Russie* préparé au santal, arbuste d'Asie et d'Australie tropicale, ou à l'huile de bouleau, ce qui rend le cuir imputrescible tant que persiste l'odeur, et résistant à l'humidité.

A la chèvre on doit aussi différents cuirs :

Le *maroquin*, peau de bouc ou de chèvre, qui a le Maroc pour origine, car c'est de là que date sa première fabrication et que vient son nom.

Plus tard, on fit venir les maroquins de Chypre et d'Astrakhan ; depuis le XVIII[e] siècle, on en fabrique en France.

La *peau de chèvre* et de *chevreau*. C'est aussi avec la peau de chèvre qu'on fabrique le *cuir de Cordoue*.

La troisième espèce animale qui fournit le cuir est le mouton avec la peau duquel on prépare :

La *basane*, peau blanche qui sert à différents usages et qu'on passe au tan, écorce de chêne broyée ou au *redon*, nom vulgaire du *Fustet* (1).

(1) Et aussi du *Sumac des Corroyeurs*.

Le *canepin*, épiderme des peaux dédoublées d'agneau, quelquefois de chevreau et de chamois.

Enfin on se sert encore de la peau de cheval pour faire le *cuir d'Allemagne* et de la *peau des cochons* de l'Amérique du Nord.

Mais ces deux dernières préparations n'intéressent pas l'industrie d'art qu'on applique au cuir.

En résumé, les cuirs qui nous intéressent sont les suivants dérivés :

Du bœuf, *vache, vachette*, *veau*, avec leurs succédanés : vélin, parchemin, cuir de Russie.

De la chèvre et du chevreau et leurs préparations spéciales : maroquin, cuir de Cordoue.

Du mouton et de l'agneau, qui donnent : basane, canepin.

CHAPITRE II

CHOIX DE LA MATIÈRE

Tous les cuirs ne peuvent être indifféremment employés à tous les usages.

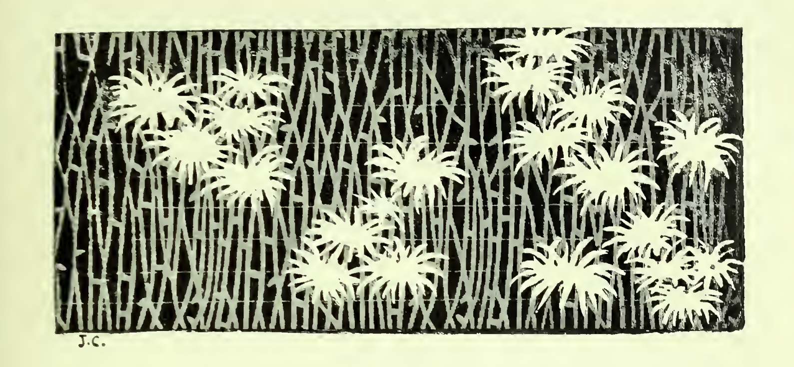
La basane, qui est un cuir gros, permet des travaux largement faits, mais n'est pas une excellente peau.

Il est préférable de se servir de veau ou petite vachette qu'on peut employer pour des travaux incisés ou non. La vache et la vachette lisse, seront excellentes pour cet usage.

Le veau tanné, écorce et le mégis ne doivent pas être incisés.

Pour les cuirs qui viennent de la chèvre, les maroquins, il est préférable de ne pas les inciser, mais ce n'est pas là une règle absolue, car, au bout de peu de temps, vous vous rendrez compte vous-même des avantages et des défectuosités de chaque cuir. D'ailleurs nous aurons au cours de cette brochure l'occasion de parler de cela à maintes reprises.

En tout cas, vous trouverez tout ce qu'il vous faudra chez les marchands de crépin et si vous voulez exécuter une certaine quantité de travaux, nous vous conseillons d'acheter des peaux tout entières qui vous permettront, dans un morceau de cuir, de trouver des épaisseurs différentes. C'est la portion du dos qui est toujours la meilleure; souvent les bords sont défectueux ; rejetez-les tout simplement.



CHAPITRE III

L'OUTILLAGE

Pour l'exécution du travail sur cuir, une série d'outils est nécessaire pour répondre à tous les besoins. Cette série est plus ou moins importante, plus ou moins variée, suivant naturellement ce qu'on exécute.

Il y a en effet plusieurs manières de traiter le cuir, soit par simple incision, soit par modelage avec ou sans incision. Comme il est difficile, de parti pris, de traiter exclusivement une façon au détriment de l'autre, il vaut mieux avoir un outillage complet.

Il est nécessaire d'avoir d'abord : une surface dure, marbre, verre dépoli ou pierre poncée pour exécuter son travail ; à défaut de cela, on peut prendre une planche en bois résistant, mais aussi dur que soit celui-ci il peut être entamé par l'outil et il n'est rien de désagréable comme de travailler sur une surface qui n'est pas absolument lisse quand il s'agit surtout d'une matière souple et quelquefois délicate comme le cuir : toutes les défectuosités peuvent marquer ou déformer.

Une pointe à tracer destinée à suivre les contours du dessin pour le marquer sur le cuir humecté.

Une lancette pour inciser et pour entamer la silhouette extérieure du motif choisi, opération dont nous parlerons plus loin.

Des fers à modeler. Il est difficile systématiquement d'expliquer l'usage de chacun d'eux. C'est par une expérience d'ailleurs assez vite acquise qu'on pourra reconnaître l'utilité particulière de chacun d'eux. Les uns sont rectangulaires, les autres triangulaires, les autres arrondis.

On pourra joindre à ces fers *une roulette*, non dentée bien entendu, pour repasser sur les traits.

Il y a aussi une série d'outils qu'on appelle *gorges*, de formes différentes et qui rappellent l'outil de fer à tête convexe dont se servent les orfèvres pour faire les chatons de pierres fines.

La série des *matoirs* ou *poinçons* est nécessaire aussi pour travailler les fonds, qu'on applique avec le *marteau*, complément indispensable de l'artiste qui traite le cuir repoussé et dont il doit se servir fréquemment pour appliquer certains accents fermes dans ses motifs.

Il n'y a pas de destination nécessairement spéciale à chaque outil et il ne faut pas craindre, si tel fer ne sert théoriquement qu'à tel usage, de s'en servir pour un usage tout différent s'il donne un bon résultat.

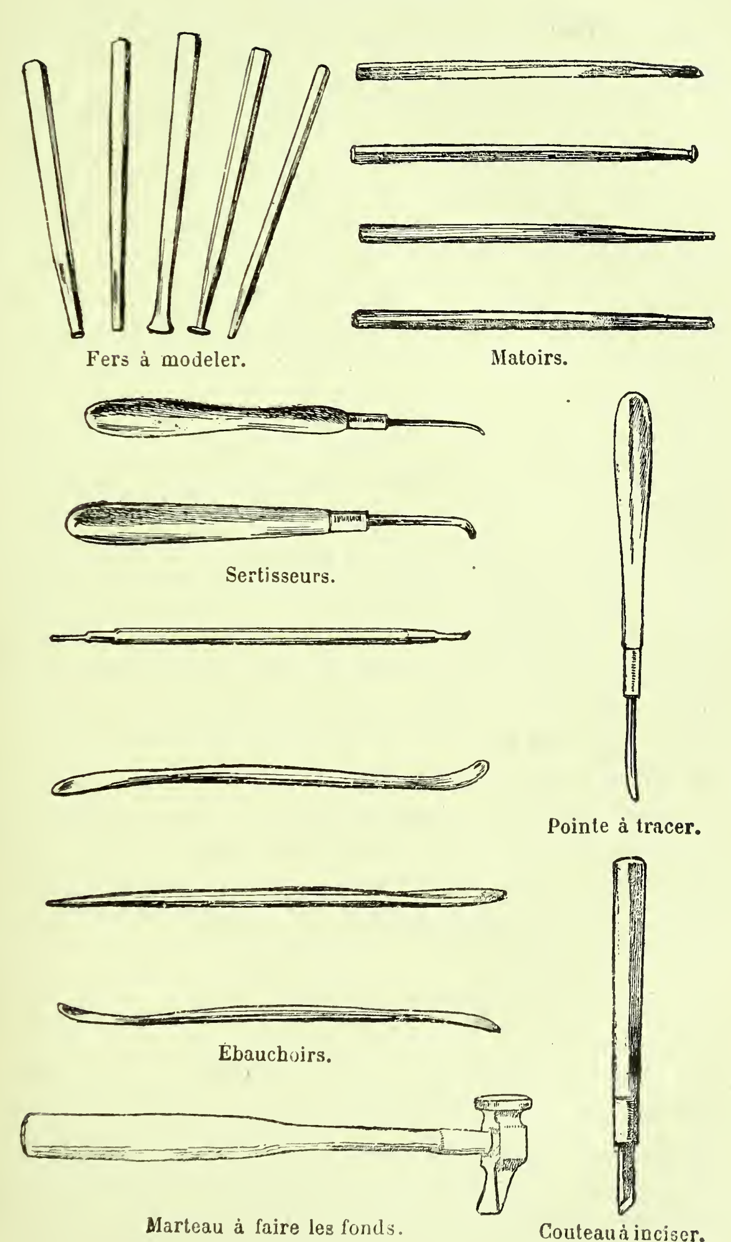
Pour boucher tous les reliefs du cuir et les maintenir définitivement, on se sert de pâte qui permet de donner au relief toute la rigidité nécessaire.

Citons encore par leur nom les autres catégories d'outils qui peuvent être employés.

Les *ébauchoirs* de différentes formes et différentes grandeurs qui sont des outils à modeler.

Des *polissoirs* pour égaliser et terminer le modelé.

LES OUTILS



Fers à modeler.

Matoirs.

Sertisseurs.

Pointe à tracer.

Ébauchoirs.

Marteau à faire les fonds.

Couteau à inciser.

Des *sertisseurs* qui permettent les reprises définitives du dessin.

La première fois que vous ouvrirez votre boîte dans laquelle sont alignés bien proprement tous vos outils, — dans certaines boîtes vendues toutes préparées vous en trouverez dix-sept ou vingt-deux — vous vous demanderez avec angoisse à quoi sert tout cela. « Comment vais-je employer tous ces fers, et par lequel faut-il commencer ? » Et que diriez-vous, si comme certains professionnels, vous en aviez deux cents.

Ayant grand désir de vous y mettre sérieusement, vous chercherez un dessin, vous achèterez un morceau de cuir que vous mouillerez, etc., et tout naturellement, quand vous aurez fait votre préparation et que vous travaillerez à l'exécution, vous découvrirez de vous-même l'emploi de vos outils. Quelques-uns vous seront peut-être inutiles, vous les laisserez de côté ; d'autres, au contraire, seront continuellement entre vos doigts, et plus tard, les inutiles vous deviendront peut-être indispensables.

Bien plus, vous trouverez sans doute, le jour où votre ingéniosité de décorateur sur cuir sera bien établie, à apporter des éléments nouveaux à votre outillage, pour des interprétations nouvelles.

Étant à l'École des arts décoratifs, et suivant, avec tous les autres cours, celui du modelage, je me souviens qu'un jour je fus fort surpris parce qu'un ancien, le massier même, ayant fait à l'atelier une maquette pour un monument funéraire et ayant à représenter une couronne mortuaire avait, pour l'exécuter, pris un simple morceau de craie cassée au hasard dont il appliquait fortement sur la terre fraîche les empreintes

répétées l'une à côté de l'autre. Cela faisait merveilleusement « la blague ».

Cette simple histoire est faite pour vous montrer qu'il ne faut pas s'embarrasser devant un outillage, soit parce qu'on le trouve trop compliqué, soit parce qu'on le trouve trop rudimentaire, il faut l'approprier à ses aptitudes et le compléter, quand c'est nécessaire, avec un morceau de craie : qui sait, si sur le cuir on n'en ferait pas un excellent poinçon de jeux de fonds !

Nous ajouterons à notre bagage une série de pinceaux *bon marché*, nous verrons plus loin que les mordants des teintures les abîment, des *éponges*, des *flacons*, des *cuvettes* et des *verres* pour rincer.



CHAPITRE IV

L'EXÉCUTION

§ I. — CUIR GRAVÉ.

Nous connaissons bien la matière, et nous nous sommes procuré une pièce de cuir sur laquelle nous allons tenter l'expérience.

Il est bon, pour commencer, d'acheter un fragment de cuir ordinaire, de la basane, par exemple, sur laquelle on pourra faire tous les essais possibles et apprendra l'usage des outils, ceux qui gravent, qui coupent, qui modèlent, qui aplatissent, etc., et s'accoutumer à eux.

Pour la plupart des travaux, nous recommandons, de préférence à la basane soit le veau, soit la petite vachette, qui sont des peaux plus chères, mais aussi plus souples et dont le grain est moins rèche et plus agréable à travailler.

Nous allons commencer d'abord par nous entourer de tout ce qui va nous être utile pour travailler.

Il nous faut une surface lisse et dure sur laquelle nous plaçons notre cuir. Quelques personnes se servent d'une planche en bois; nous ne sommes point très partisan de cela, nous l'avons dit plus haut, car le bois peut ne pas être absolument lisse à cause de ses fibres plus ou


J.C.

moins régulières. L'usage du bois peut permettre l'emploi de punaises pour fixer le cuir, c'est, à notre avis, absolument inutile, car, pour des tracés fins comme il s'en présente quelquefois dans le dessin travaillé sur cuir, il faut pouvoir tourner le cuir sous l'outil et diriger ainsi plus facilement son trait.

Ce qui vaut le mieux comme surface, c'est un morceau de marbre, et rien n'est plus facile à avoir dans des conditions avantageuses.

Le verre peut se briser à un choc trop fort.

La pierre lithographique, à la condition toutefois qu'on la prenne poncée, est également une surface fort commode.

Il nous faut avoir maintenant un récipient avec de l'eau et une petite éponge qui nous servira fréquemment, car il est nécessaire d'imbiber son cuir d'humidité à chaque instant pour pouvoir le travailler plus facilement. Tous les outils que vous avez choisis, outils tranchants, contondants et matoirs, étant auprès de vous, il ne vous reste plus qu'à commencer.

Donc, si vous le voulez bien, nous allons travailler ensemble.

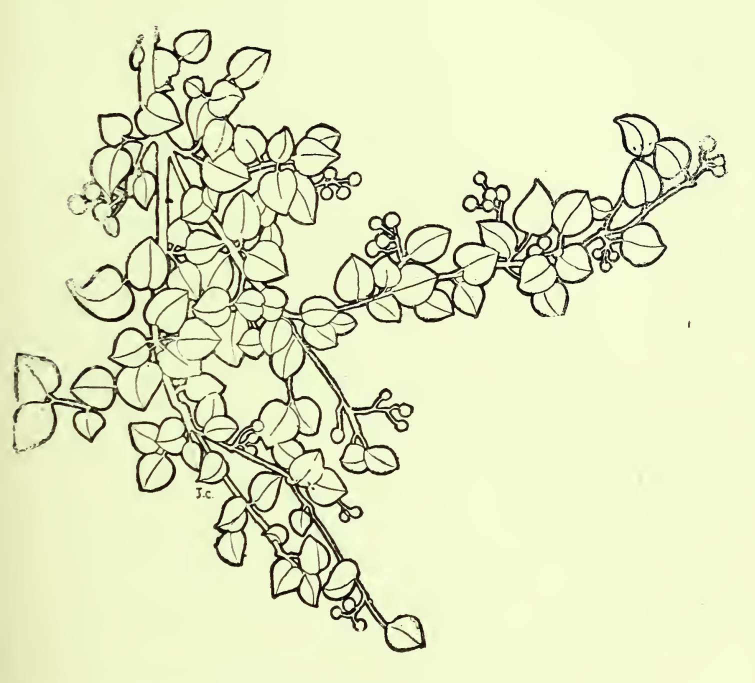
Avant d'entreprendre des travaux déjà difficiles comme celui du modelage, nous allons nous contenter, comme premier essai, de graver du cuir ; on peut obtenir déjà un fort joli résultat (voy. p. 15). Commençons d'abord par l'esquisse :

Nous avons choisi un motif qui nous plaît et nous l'avons indiqué sur une feuille de papier qui va nous servir de modèle.

Nous plaçons notre dessin sur le cuir, en ayant soin de glisser, entre le cuir et le dessin, une feuille de papier noirci, et nous repassons l'esquisse avec une

pointe, sans qu'il soit nécessaire d'appuyer fortement. Quand l'opération est faite, notre dessin est reporté sur le cuir. Si vous craignez que votre papier ne noircisse le cuir, vous pouvez piquer votre dessin et le poncer.

Si vous êtes assez habile et que vous dessiniez bien, rien ne vous empêche d'esquisser directement sur le



cuir, mais ne le faites que si vous avez assez d'assurance, autrement vous manquerez votre trait, serez forcé d'effacer, et votre cuir étant fatigué, perdrait sa fleur aux endroits où vous auriez frotté.

Si vous craignez que l'empreinte de la pointe ne soit insuffisante pour vous guider dans la gravure, vous pouvez fort bien repasser votre trait avec un crayon qui ne soit pas trop mou pour que le trait ne s'efface

ou ne s'écrase ; mais on peut aussi se dispenser de cette opération, qui est une perte de temps d'abord, et qui, ensuite, fait recommencer le même travail pour la troisième fois.

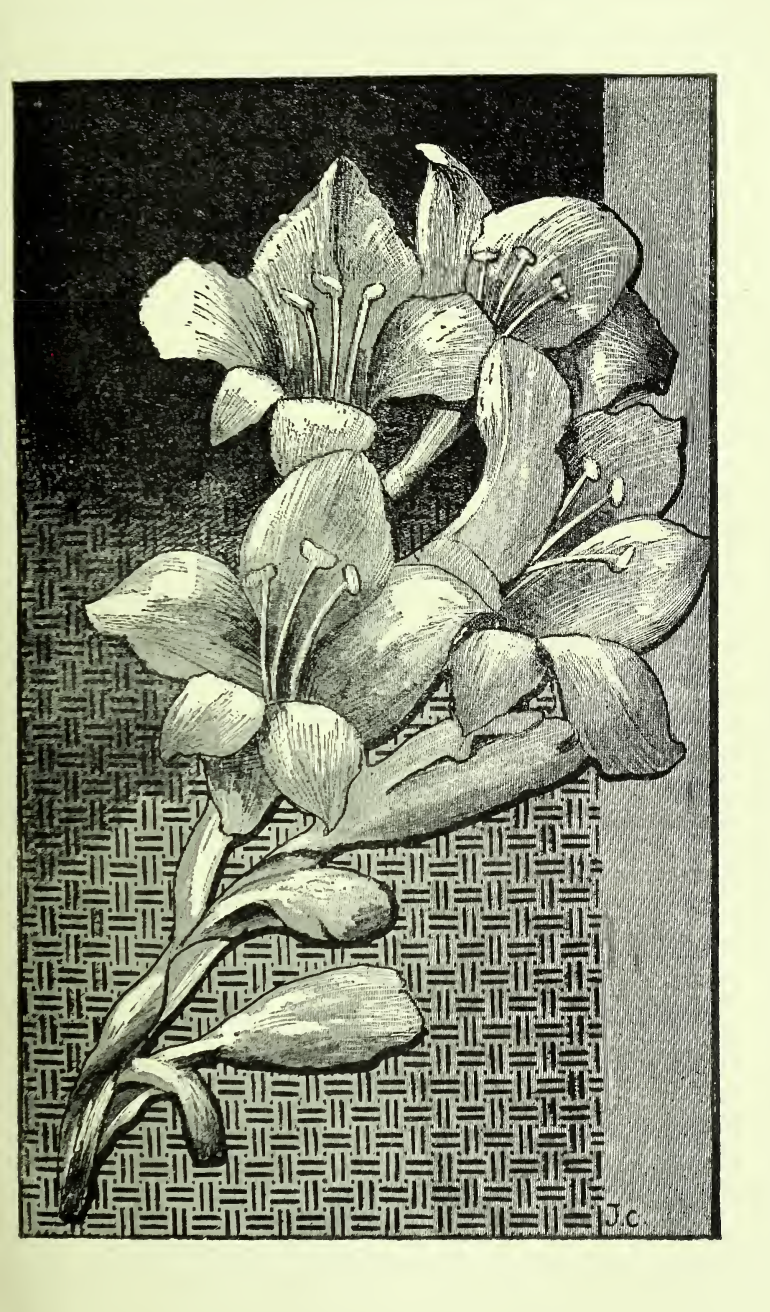
Votre dessin étant tracé, il ne vous reste plus qu'à exécuter.

Vous prenez donc un outil courbe, appelé pointe à tracer qui a l'aspect d'une petite serpe dont la pointe affinée n'est cependant pas coupante, et vous repassez votre trait soigneusement, avec la même pression, autant que possible, pour que le trait ait partout la même profondeur, à moins que vous ne vouliez qu'il soit plus profond en de certains endroits — ceci est une affaire de goût et doit être fait avec raison : il ne faut pas que ce soit seulement l'excuse d'un repentir. Vous pouvez employe pour la gravure du cuir, une roulette, mais cet outil l'ennui de ne pas pouvoir passer dans des retours fins de lignes brisées ou dans des courbes délicates. L'outil courbe est préférable.

Si votre trait en certains endroits est manqué, il vous est toujours loisible, en frottant légèrement avec un ébauchoir, de le faire disparaître ; après quoi, vous le reprenez couvenablement. Quand tout votre trait est repassé, l'opération est terminée en tant que gravure ; vous pouvez ajouter des teintures, de l'or, des patines, etc., mais de cela nous causerons plus tard. Il y a une recommandation à faire, bien qu'elle paraisse puérile, mais si nous la rappelons, c'est que beaucoup n'y pensent pas et sont fort ennuyés qu'on ne les ait point mis en garde :

Gare aux ongles ! !

Machinalement, en travaillant, vous appuierez votre main gauche auprès de la droite, sur le cuir, et vous ne


J.C.

remarquerez pas du tout que vous portez la main sur les ongles. Quand vous y ferez attention, vous verrez avec effroi une série de petites lignes profondément gravées dans le cuir et que vous aurez beaucoup de mal à faire disparaître Cela aura peu d'importance si vous exécutez votre fond avec les matoirs ; mais si vous le laissez naturel, l'effet sera fort désagréable.

§ II. — CUIR INCISÉ.

Si l'opération de l'incision est indépendante de celle de la gravure (on incise directement sans être forcé de graver au préalable), la méthode pour reporter le tracé est exactement la même que pour la gravure.

La seule différence c'est que les modifications et les tensions que nous allons faire subir à notre cuir auront peut-être pour inconvénient d'effacer le trait que nous aurons tracé. Pour ceux qui sont adroits, le péril n'est pas bien grand ; ils s'y retrouveront toujours et pourront faire à nouveau leur tracé au moment où cela sera nécessaire. Pour les autres, l'ennui sera plus sérieux. Aussi, est-il prudent pour eux de faire le tracé, soit avec un crayon gras qui s'efface plus difficilement, soit avec de la sanguine, qui, l'un et l'autre, disparaîtront, au fur et à mesure que se fera le travail, tout en restant assez longtemps visible pour que le dessin ne se perde pas complètement.

Si l'exécutant ne voit pas d'inconvénient à ce que son trait reste, — dans certains cas, celui-ci peut faire très bien en affirmant le dessin, — il peut, avec de l'encre délayée d'eau, indiquer sa mise en place.

Il faut que le trait soit reporté non seulement au recto pour modeler le cuir, mais au verso pour le bour-

rer. Aussi est-il bon de placer, des deux côtés du cuir, une feuille noircie de mine de plomb ou frottée de sanguine. Ce trait se reporte à l'envers du cuir au fur et à mesure qu'on le trace à l'endroit. Pour faire le report du dessin, avant toute opération spéciale au cuir, on se sert, pour calquer, de n'importe quoi, d'un manche de porte-plume, ou même d'un outil quelconque comme on fait dans n'importe quel cas pour calquer un dessin au moyen du papier noirci.

En résumé, il faut s'arranger de façon à ce que le dessin soit reporté, je le répète à dessein, au verso et au recto du cuir.

La seconde opération consiste à inciser le trait : on le fait huit fois sur dix. Pour quelques travaux, quand on veut des modelés très doux, un trait flou, ou qu'on travaille sur des peaux très tendres, on ne fait pas d'incision, mais, en tout cas, c'est là que commence le travail artistique.

Vous vous servez pour inciser d'un canif ou de tout instrument tranchant que vous avez sous la main, de préférence le couteau à inciser que nous avons représenté page 11 : que le fil du tranchant soit autant que possible incliné à 45°, pour que vous puissiez travailler avec la pointe en tenant votre outil droit ; il est utile que vous vous habituiez à vous en servir librement ; qu'il tourne dans les doigts pour pouvoir passer dans les angles les plus fins, et que vous puissiez le faire pivoter sur la pointe, de façon à ce que la lame vienne se placer à l'endroit où vous voulez qu'elle aille.

Il ne faut pas inciser *tout votre trait*, mais seulement la silhouette extérieure de votre dessin (voy. p. 17). L'exécution faite, l'aspect de votre travail est beaucoup

plus agréable ; en outre, si vous incisiez tous les détails de votre composition, votre cuir, en opérant le modelage, s'arracherait, les traits se coupant forcément les uns les autres ; c'est précisément à cause de l'abandon qu'on fait pour l'incision des détails intérieurs, que nous signalions plus haut la nécessité, pour ceux qui craignent de ne plus retrouver leur dessin, une fois perdu, de le tracer avec une matière solide.

L'incision ne doit pas être trop profonde. Donnons par exemple comme limite le tiers de l'épaisseur, autrement le cuir pourrait céder sous la pression du *bourrage*.

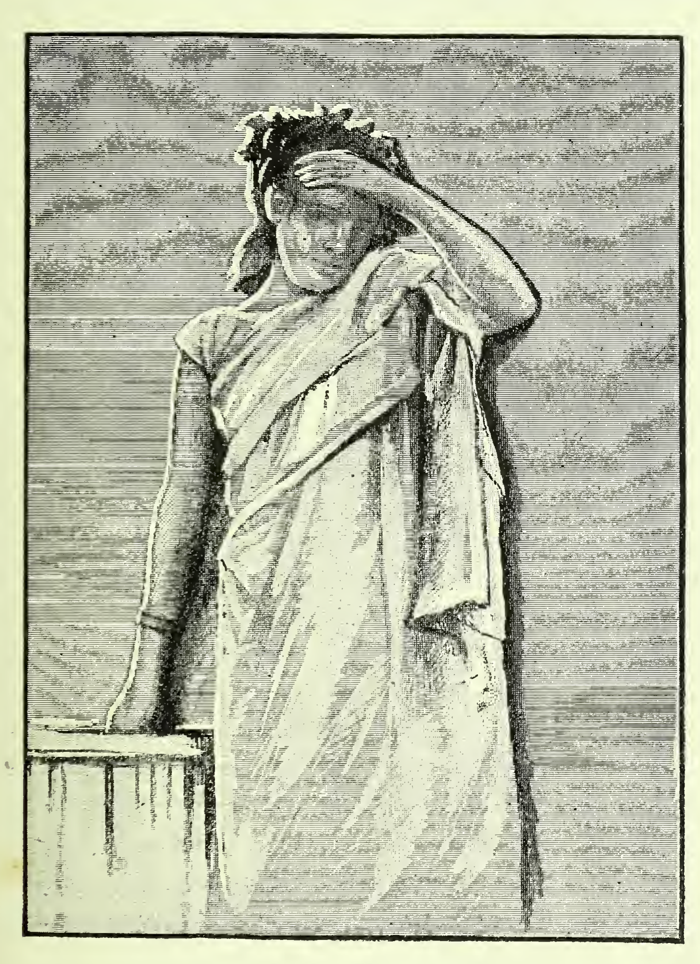
Il faut couper son trait fermement, sans hésitation et d'une façon régulière. Une recommandation à faire : ne pas avoir de reprise quand la ligne courte ou brisée change de direction ; il faut que le trait soit continu, autrement il gênerait au *repoussé*.

L'opération de l'incision est faite : si votre cuir a séché, ne craignez pas de le mouiller à nouveau.

La seconde opération consiste à ouvrir le trait que nous venons d'inciser ; nous prenons pour cela une pointe à tracer qui ne soit pas trop grosse. Sa grosseur est proportionnelle, bien entendu, à la largeur qu'on veut donner au trait en l'ouvrant et nous pénétrons dans le trait, en poussant la pointe en avant, ce qui est la meilleure façon d'ouvrir le cuir à certains endroits ; si les bords ne s'écartent pas bien, rien n'empêche d'insister en imprimant à la pointe des mouvements de va-et-vient pour creuser davantage. D'ailleurs, il n'y a pas de manière de faire exclusive, il y a tout au plus une marche à suivre dans le travail ; pour celui-là ou un autre, c'est la même chose. En cela, chacun traite à sa guise. Mais nous indiquons cette façon de pro-

céder précisément parce qu'elle nous paraît commode.

Il est nécessaire de bien repasser dans le trait incisé



et de ne pas aller à côté faire des embranchements. Il faut que ces opérations-là soient *très soigneusement* faites.

Il arrivera forcément quand vous creuserez votre trait, que le cuir se ridera au passage de la pointe; ne

vous en inquiétez pas. Ces rides disparaîtront quand vous modèlerez.

Pensez bien à travailler toujours dans l'humidité; si nous insistons autant sur ce point, c'est que nous savons bien qu'on n'y pense pas toujours.

§ III. — CUIR REPOUSSÉ ET MODELAGE.

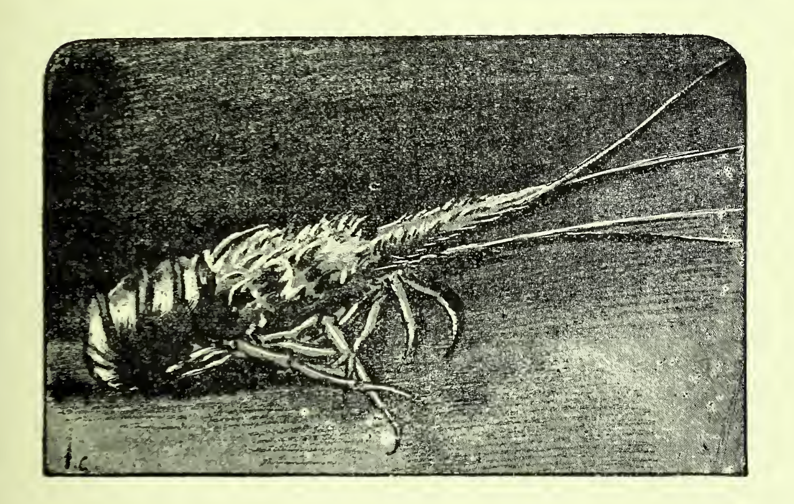
Pour repousser ou gauffrer le cuir, c'est à dire pour lui donner un relief sur lequel vous modèlerez, grâce à l'opération du *bourrage* qui lui donnera la saillie voulue, vous prenez votre cuir dans la main et avec un instrument plat, un ébauchoir ou un manche d'ivoire qui ne siot pas trop mince, et dont vous faites usage au verso du cuir bien entendu, tiraillez la matière à l'intérieur du trait; vous donnez d'abord des gaufrages indécis, mais suffisants, pour réserver la place de la pâte avec laquelle vous allez les boucher.

N'ayez pas peur de triturer votre cuir : il est solide. Pour arriver plus vite à assouplir le cuir, il y a un procédé bien simple qui consiste à serrer dans un étau une tige quelconque à tête arrondie pour ne pas déchirer, et placée perpendiculairement. Sur cette tige vous appuyez en frottant sur votre cuir pour lui faire subir les modifications que vous jugez nécessaires. C'est précisément pour qu'il n'arrive pas d'accident au cours de cette opération que nous recommandions précédemment de ne pas inciser trop profondément le cuir qui céderait à toutes ces pressions successives.

Une muette explication d'un instant, le cuir en main, serait plus claire sans doute que les longues indications données ici. J'espère cependant que nous nous serons fait suffisamment comprendre.

En deux mots, il faut, quand un morceau de cuir est destiné à être repoussé, préparer la place de la pâte en indiquant les saillies. Faites comme vous l'entendrez : pourvu que vous soyiez ingénieux, vous trouverez certainement le moyen le plus pratique qui mène à ce résultat.

Pour bourrer, on se sert de pâte choréoplastique



qu'on trouve toute préparée en bâtons chez les grands marchands de couleurs. D'autres se servent tout simplement de farine délayée dans de l'eau additionnée de gomme arabique jusqu'à ce qu'elle forme une pâte malléable à laquelle on ajoute de l'étoupe ou de la filasse coupée en petits morceaux, ou encore, ce qui est mieux, ce que les marchands de couleurs qui ont les articles spéciaux des travaux de cuir, appellent de la fibre. Il y en a même qui se servent de sciure de bois et de charpie mêlée à de la colle de pâte.

Tout cela peut être excellent pourvu qu'on ait une matière résistante en même temps que souple, qui

durcisse quand on ne la travaille plus, mais pas assez vite cependant pour qu'on soit gêné dans son travail : tout au moins si elle durcit rapidement, faut-il encore qu'on puisse en la rendant humide, la rendre en même temps malléable de nouveau.

Vous bourrez donc les creux de votre cuir en ayant soin de mettre plus de pâte où il y aura plus de reliefs. Quand cette opération est faite soigneusement en évitant, autant que possible, que la pâte ne déborde les contours, vous collez un morceau de papier de soie sur toute la surface bourrée pour que la pâte n'adhère pas au marbre ou au verre sur lequel vous allez travailler. Vous retournez alors votre cuir et l'œuvre artistique va commencer.

Avant cela résumons donc en quelques mots la série des opérations nécessaires au modelage du cuir (nous ne parlons pas de la gravure).

1° *Esquisse et calque* au verso et au recto.

Indication des traits intérieurs du motif (si l'on ne peut s'en passer).

2° *Incision* de la silhouette extérieure du dessin.

3° *Écartement* des lèvres de l'incision.

4° *Gauffrage* du cuir à bourrer.

5° *Bourrage.*

6° *Modelage* dont nous allons parler.

Vous établissez d'abord les grandes masses avec un ébauchoir moyen, quelquefois avec le doigt, en aplatissant assez fortement le cuir qui fait le fond. Vous isolez ainsi en quelque sorte le motif destiné à être travaillé en relief et déjà à cette première ébauche vous donnez un aspect.

Cette première opération permet d'ailleurs de se rendre compte si la pâte à modeler a été convenable-

ment distribuée. Si elle est insuffisante, on la complète.

Vous vous êtes, bien entendu, muni d'une collection d'outils de différentes formes, de différentes tailles qui répondent à tous vos besoins et dont vous avez déjà compris l'usage par différents essais.

La pâte qui soulève le cuir vous permet de travailler comme dans de la cire à modeler et vous pouvez obtenir de très grandes finesses. Plus votre creux sera profond, plus votre valeur sera foncée bien entendu. Toutes les ressources sont possibles, les modelés les plus enveloppés, les plus adoucis, les vigueurs les plus fermes et les détails les plus fins. Il nous est presque impossible d'indiquer par des mots tout ce que l'on peut faire sur le cuir avec les outils. C'est votre propre expérience qui vous l'indiquera. Nous pouvons cependant dire qu'il ne faut pas craindre de revenir souvent au même endroit et recommander de travailler plus par plans que par des lignes qui donnent un modelé appauvri. Il faut que le travail du cuir donne l'impression du relief et c'est bien plus par le sentiment des valeurs que par l'exactitude rigoureuse des modelés qu'on arrive à un bon résultat (voy. p. 19). Un relief très précis comme saillie, en comparaison de la nature pourra être froid, tandis qu'un accent bien placé, jouant agréablement à la lumière, mais point exact, pourra être charmant.

Il ne faudrait pas prendre à la lettre ces quelques mots destinés seulement à ne pas décourager l'amateur, et placer sous prétexte qu'ils font bien, au hasard, des modelés qui seraient tout à fait en dehors du caractère cherché : il faut toujours s'ingénier, quand on exécute un motif, quel qu'il soit, et quelque procédé qu'on emploie pour cela, à le rendre assez exact pour en donner la sensation, assez interprété aussi pour

affirmer une personnalité dans l'exécution et rendre le travail artistique. On peut par le modelage du cuir faire très coloré : c'est la difficulté de toute exécution



en relief et on n'y arrive que par une bonne répartition de valeurs.

Quand le travail de modelage est ainsi fait, avec un sertisseur on aplatit les contours, on supprime les duretés en adoucissant le passage des bords sur le fond, sans pour cela les rendre mous, car on peut au contraire,

dans certains endroits, les affirmer par un serti ferme.

On peut, enfin, après tout ce travail, ajouter encore des détails, nervures, dentelures, accidents quelconques, que sais-je, avec les gorges, demi-gorges, fers à contourner rectangulaires, triangulaires, etc.

On aplanit de nouveau, on remet un petit détail, on arrondit un modelé... etc., et le travail est fait, non point fini cependant, car il reste le fond à traiter, si on ne veut pas le laisser plat.

Chez les marchands qui vendent des articles spéciaux pour le travail du cuir, on trouve une série de matoirs, perloirs, outils terminés par une forme, une matrice qu'on frappe avec le marteau pour orner le fond. Certains fabricants ont jusqu'à trente de ces formes, étoiles, marguerites, cercles, demi-cercles, triangles, carrés, ovales, ornements composés, fleurettes ; je ne puis les citer tous.

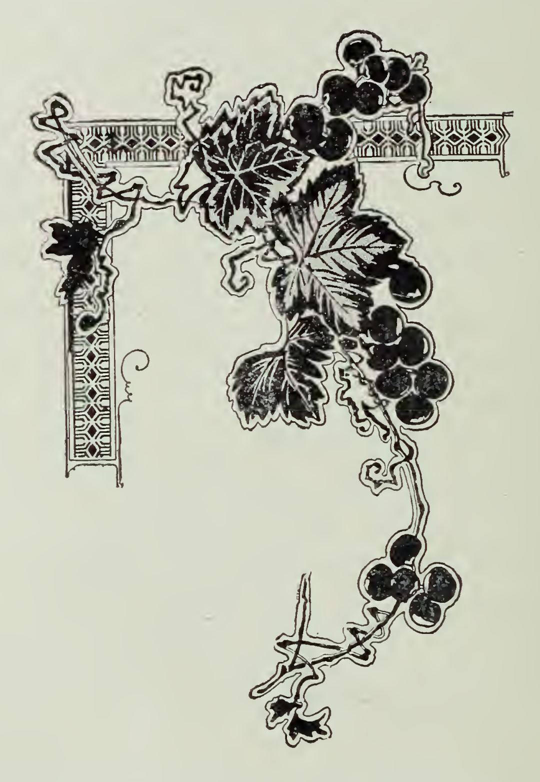
C'est donc au moyen de ces formes que l'on traite le fond, soit en frappant les ornements les uns à côté des autres jusqu'à ce que la surface soit couverte, soit en laissant des espace vides, soit en utilisant plusieurs de ces ornements entre eux (voy. p. 28). — La variété des combinaisons est inépuisable, infinie.

Quand le fond est terminé, il ne reste plus rien à faire, sinon à attendre que le cuir soit bien sec — à ce moment-là, on prend de la cire vierge dont on frotte avec un chiffon le cuir pour lui donner du vernis, on met de la dextrine sur le papier de soie qui soutient le bourrage pour lui donner plus de fermeté.

En un mot, comme pour tout travail il ne faut jamais se préoccuper des détails en commençant. Des grandes masses, des valeurs largement réparties, et ce n'est que petit à petit que l'on arrive à la terminaison.

§ IV. — ARRACHAGE.

Il y a quelques autres procédés, employés à des usages différents, mais qu'on peut appliquer au travail du



cuir. L'ingéniosité même de chacun peut fort bien être mise en jeu et tous les essais sont permis, s'ils réussissent.

Nous dirons ici quelques mots sur des procédés qui peuvent enrichir et donner des aspects décoratifs fort variés au cuir.

Il en est un qui n'est pas baptisé, mais que nous



pourrons appeler « arrachage ». Il est surtout employé pour les petits ornements, et voici en quoi il consiste :

Quand le dessin à traduire a été reporté et incisé, on soulève avec un outil fin, dont la pointe est plus ou moins étroite et aplatie, les bords du cuir en certaines parties, suivant l'effet qu'on cherche. On passe l'instrument sous le cuir dans lequel on pénètre assez profondément, mais sans le crever et par des mouvements de bas en haut on obtient de fortes saillies. Il suffit ensuite d'aplatir avec un planoir tout le fond, et l'on arrive ainsi à un dessin fort coloré, car la lumière vient se jouer dans tous les petits reliefs et donne beaucoup de mouvement.

Quand le travail est terminé, il est nécessaire de glisser, dans toutes les parties creusées, de la pâte qui soutienne le cuir et rende les parties soulevées tout à fait immobiles en durcissant. Ce procédé, qui demande assez de soin, est fort amusant, et donne toujours un résultat intéressant.

§ V. — PYROGRAVURE.

La pyrogravure, fort en usage maintenant, grâce aux artistes qui se sont occupés sérieusement de cet art négligé, comme beaucoup d'autres, pendant fort longtemps, — et le travail du cuir est de ceux-là, — peut, par sa facture et sa coloration un peu spéciales, donner au travail du cuir une ressource supplémentaire.

Nous avons parlé longuement dans une précédente brochure des procédés pyrographiques (1).

(1) *La pyrogravure et ses applications*, par Jean Closset. H. Laurens éditeure, 1 vol. in-8.

Nous citerons ici ce que nous en avons dit à propos du cuir :

« Le cuir est une matière très employée en pyrogravure.



Ses qualités de souplesse, sa facilité à être attaqué par le feu, et ses applications nombreuses permettent de l'utiliser pour une foule de travaux divers.

Toutefois, il faut qu'il soit assez épais pour ne pas être traversé et bien lisse.

Tous les cuirs ne sont pas bons à travailler.

Il faut employer des cuirs maigres, simplement préparés et tannés : se méfier des cuirs de couleur, car comme ils sont, en général, teintés avec des mordants de différentes sortes : alumine, chrome, antimoine d'étain et de fer, ou d'autres matières encore ; il peut se former, sous l'action de la combustion, des combinaisons chimiques capables d'attaquer la pointe de platine et de la détériorer.

Le veau, la basane sont très bons. En général, il faut agir avec beaucoup de précaution sur le cuir et ne jamais appuyer avec la pointe.

Le cuir, aussi bien préparé qu'il soit, abîmera toujours beaucoup plus le pyrographe que ne le fait le bois.

En tenant compte de cela, vous pouvez donc, sur un travail de cuir, ajouter de la pyrogravure. Soyez prudent et ayez la main légère, pour ne pas gâter votre ouvrage; aussi, nous vous recommandons, pour cela comme pour tout le reste, de faire des essais à part.

Enfin, ne pyrogravez pas sur des teintures. D'ailleurs, la pointe de feu ne doit être que sobrement employée : elle apporte sa caractéristique spéciale, mettant là un accent, ici un trait pour affermir, plus loin quelques détails qui font bien. La profusion exagérée finirait par devenir désagréable.

§ VI. — MOSAIQUE DE CUIR.

Une façon très spéciale de traiter le cuir est certainement la mosaïque, vrai travail de bénédictin, diffi-

cile comme main-d'œuvre, et qui ne donne pas toujours de très beaux résultats.

Ce procédé fort en usage au moyen âge surtout dans les abbayes, consiste à découper dans un morceau de cuir très exactement, une silhouette, et à la remplacer par une autre silhouette, découpée tout aussi exactement dans un autre morceau de cuir. Il est quelquefois très difficile d'ajuster avec précision des matières qui sont souples et peuvent dans leur contour varier de presque rien, mais suffisamment cependant pour que le raccord soit défectueux. Il faut, pour faire cette opération, avoir un dessin bien arrêté sur les morceaux de cuir destinés à être découpés et être très sûr de sa main. Pour ma part, je ne goûte pas énormément ce procédé. Il a un avantage, c'est qu'on peut modifier, d'une part, le grain du cuir, d'autre part, sa couleur. Les teintures, sauf pour quelques-unes que l'on cherche fort sérieusement et qui ont donné des résultats intéressants et pleins d'espoir, ne sont pas solides. Pour couper le plus exactement possible les silhouettes, nous recommandons de coller le cuir à découper sur toute sa surface. Le travail fait, il suffit d'enlever soigneusement le cuir de la planche sur laquelle il est fixé.

Les seules teintures solides sont celles qui sont traitées chimiquement par les grandes usines de cuir. Par conséquent, on peut, avec les échantillons de différentes couleurs, pris dans ces usines, faire par la mosaïque une œuvre en couleur qui sera inaltérable.

Les fabricants de cuir font une quantité innombrable de grains de tout aspect, de jeux de fonds de toutes formes, depuis les plus simples jusqu'aux plus riches.

Ils donnent, en outre, à leurs cuirs des colorations inépuisables.

Nous citerons quelques-unes des couleurs les plus employées :

Rouge, bleu de ciel, bleu de roi, indigo, vert myrte, vert olive, vert anglais, violet, gris clair, foncé, jaunes clairs tirant plus ou moins sur le brun, orange, jaune indien, jaune de chrome, grenat, etc.



Vous voyez qu'il n'y a que l'embarras du choix et encore nous sommes loin de les citer toutes.

On pourrait, à la rigueur, pour éviter l'ennui d'un travail si délicat, et dont la réussite est quelquefois incertaine, procéder, en matière de mosaïque, par la simple superposition d'un cuir mince découpé et reporté sans y établir de vide, sur un autre cuir où une silhouette aurait été réservée pour cela.

Bien que nous n'ayons pas beaucoup d'enthousiasme

pour ce procédé, nous ne voudrions pas cependant rebuter l'amateur qui serait désireux de tenter l'épreuve, car nous l'avons dit, on peut, quand on sait l'effet qu'on veut tirer de quelque chose, arriver à faire œuvre très intéressante. Nous voulons seulement indiquer que ce procédé est difficile; malgré tout, si les essais du début ne sont pas bons, l'amateur ne doit pas cependant se décourager pour cela.

On pourrait citer encore bien d'autres applications du travail du cuir, elles ne manquent pas et nous ne cessons de le répéter, toutes les combinaisons sont permises à ceux qui sont un peu chercheurs.

Rien n'empêche de mêler différentes matières et de découper du cuir suivant une silhouette déterminée qu'on collera sur une matière toute différente (voy. p. 36). Cette idée de découpage nous est inspirée par ce que nous venons de dire pour la superposition en mosaïque. Une autre idée vous en procurera une différente encore, et c'est ainsi qu'en vous ingéniant, vous trouverez peut-être des arrangements fort curieux.

Rien ne vous empêche de vous inspirer des coffrets de cuir du moyen âge, destinés à renfermer des objets précieux, et qui pour cela étaient fort richement ornés de clous dont la disposition formait des ornements, pour trouver vous-même, dans le même genre, des décorations originales.

Il y a toute une catégorie de clous de cuir aux têtes variées. Leur combinaison adroite permet de fort jolies choses.

§ VII. — INCISION DE LA PEAU BLANCHE.

Nous nous sommes réservé, pour la fin de ce chapitre, de dire quelques mots sur une peau qu'on

peut classer à part : c'est la peau de mouton blanche.

En effet, quoique le travail ne varie pas beaucoup, elle oblige à des soins spéciaux, et c'est pourquoi



nous ne l'avons pas enfermée dans la catégorie des autres.

On s'en sert pour faire des écrans, des paravents, des couvertures de livres riches, et il faut la traiter avec énormément de soin, car elle se salit très rapi-

dement, précisément à cause de sa blancheur. Autant que possible, tendez-la sur un châssis; vous travaillerez beaucoup plus facilement et risquerez moins de faire des plis et des marques. Le dessin doit y être porté avec beaucoup d'attention; ne prenez pas un calque trop couvert ou trop noir pour ne pas faire de salissures difficiles à faire disparaître. Il vaut mieux avoir un calque trop blond que vous repasserez une fois fait avec un crayon fin.

N'incisez jamais la peau blanche, elle est trop fine, et quand vous la gaufrerez, si vous la repoussez aux endroits où vous voulez avoir des reliefs, ne frottez pas trop brusquement.

Nous avons isolé des autres cette peau pour qu'elle vous frappe plus les yeux. Notre but était tout simplement de vous avertir qu'elle est la plus délicate, et qu'il faut avoir pour elle beaucoup de ménagements; quant au procédé, sauf qu'on ne fait pas d'incision, il reste absolument le même.

Nous avons vu, je pense, tout ce que nous pouvons imaginer sur le cuir et ses différentes applications; voyons un peu comment nous pouvons le colorer et le modeler par des patines. Cela fera l'objet du chapitre qui va suivre.



CHAPITRE V

TEINTURES

Tout prend sur le cuir, mais tout n'y fait pas bon effet et n'y est pas solide. Voilà ce qu'en résumé on pourrait dire sur les teintures. Toutefois, si l'on tenait cela pour dit, on serait peu encouragé à colorer les cuirs, et ce serait grand dommage.

Il est fort difficile de fixer sur une matière très spongieuse comme le cuir une coloration quelconque ; elle n'est obtenue avec succès que par les mordants qui, en dénaturant le cuir, lui impriment une coloration.

Il est certain que l'aquarelle, par exemple, laissera une teinte fort légère, jamais brillante, mais sans beaucoup de solidité; le ton sera en outre inégalement distribué, le cuir étant gras, même si vous le dégraissez avec de la benzine.

Si l'on veut un ton extrêmement fin comme valeur, et toujours gris, on pourra fort bien étaler au hasard, des touches de pastel qu'on frottera ensuite vigoureusement les unes dans les autres, de telle façon que la matière colorante s'accroche aux grains du cuir dont elle modifie très légèrement la couleur.

Mais tout cela est fort fragile.

Si l'on emploie de la couleur à l'huile, pour qu'elle conserve son ton, il faudra l'employer en pleine pâte; mais elle cachera la fleur du cuir, alors autant peindre sur des panneaux, car sous aucun prétexte la qualité de l'épiderme, qui est la caractéristique de la matière employée, ne doit être dissimulée.

Si l'on emploie « des jus » avec de l'essence ou de l'huile, les véhicules rentrent dans le cuir et laissent une matière colorante modifiée dans sa tonalité, pauvre et inégalemeut distribuée.

Voyez que tout naturellement nous en arrivons aux colorants chimiques. Les marchands de couleurs en vendent de tout préparés.

La palette est relativement restreinte, il y a un jaune, un rouge, un vert, un bleu, un brun Van Dyck et un noir. On peut faire des mélanges qui donnent le ton tel qu'on l'a composé, par conséquent les ressources ne sont pas tellement limitées. On vend deux sortes de patines ou teintures : les patines grasses et les patines maigres, les premières, si vous le voulez, et pour nous faire mieux comprendre, correspondant à la peinture

à l'huile, les secondes à la peinture à l'aquarelle.

Nous ne vous conseillons nullement les patines grasses: Elles présentent d'abord le même inconvénient que les couleurs ordinaires à l'huile; en outre, elles sont fort lentes à sécher.

Les patines maigres sont bien préférables. Malheureusement toutes ces couleurs sont préparées à l'aniline et on sait que, si ce produit donne des tons très riches et très puissants, il a le gros inconvénient de ne pas être solide.

J'ai eu, il y a peu de temps, l'occasion de voir un travail sur cuir fait par un artiste qui déplorait que les teintures ne fussent pas plus résistantes à l'action de la lumière et il me montrait que sur son travail, les couleurs disparaissaient inégalement.

Cependant, comme nous l'avons déjà dit, des fabricants cherchent très consciencieusement des teintures extra-solides et déjà quelques tons ont été trouvés avec succès.

Quand vous teintez des cuirs, essayez votre teinture sur un morceau de peau sacrifié à cet effet, pour bien vous rendre compte de ce que vous faites, car il n'est rien de capricieux comme les colorations. Un beau jour elles donnent bien, régulièrement, un autre jour, elles sont inégales, ou font des valeurs insensées qui dénaturent tout à fait l'œuvre, parce que vos proportions varient un peu. Essayez donc toujours avant de placer un ton. Quand vous en êtes sûr, vous pouvez le mettre définitivement.

Autre recommandation : achetez pour cet usage un stock de pinceaux très ordinaires. Les mordants qui sont la base des teintures, abîment les poils si bien que la dépense de bons outils serait un luxe inutile.

C'est par tâtonnement, d'une façon tout empirique qu'on peut, avec la quantité de produits chimiques employés dans le commerce, trouver au hasard un ton très beau. Les professionnels ne craignent pas de se livrer à toutes sortes de recherches et les amateurs pourront fort bien faire comme eux.



Le principe chimique qui pourrait le mieux guider dans le choix de produits serait la recherche d'oxydes fixes et de leurs dérivés. C'est là qu'on aura le plus de chances de réussite.

Il en est de même pour tous les composés à base de potasse et celle-ci est fort en usage.

C'est en effet avec la potasse qu'on patine les motifs en relief.

Lorsque vous usez de la potasse, il en faut une quantité infinitésimale dans une certaine quantité d'eau, pour

que la réaction s'opère sur le cuir et laisse des traces allant de la couleur terre de Sienne naturelle, moins chaude et très claire jusqu'à la terre de Sienne brûlée très puissante et très foncée.

En mettant beaucoup de potasse on peut arriver presque au noir, mais le ton est lourd.

Le permanganate de potasse donne un ton jaunâtre assez fin, avec des valeurs plus ou moins foncées, suivant qu'on met plus ou moins d'eau.

Le bichromate de potasse donne un ton plus gris.

Le perchlorure de fer donne un ton gris fin et le sulfate de fer un gris foncé bleu.

Il nous est difficile d'indiquer les formules de tout cela, car on n'explique pas l'exactitude précise d'une valeur avec des mots, on ne prévoit pas les usages auxquels les produits sont destinés ni les colorations que l'on cherche. Indépendamment des teintures toutes préparées dans le commerce, chacun pourrait se faire une sorte de palette des produits chimiques.

Donnons un exemple pour nous faire comprendre :

Voici du sulfate de fer.

Nous en mettons une très petite dose dans une très grande quantité d'eau et nous obtenons un ton de telle valeur, extrêmement clair, qui nous rendra pour certaines finesses, de grands services. Nous le mettons dans une bouteille n° 1 en retenant sa formule et à cette bouteille nous ajoutons une soucoupe n° 1 et un pinceau n° 1.

Puis nous essayons de mettre une plus grande quantité de sulfate de fer dans une moins grande quantité d'eau. Nous avons une valeur bien plus foncée que nous mettons dans une bouteille numérotée 2, etc.

Si nous établissons ainsi des séries qui seront variées

dans leur coloration, nous aurons une palette déjà riche. Nous pourrons presque modeler avec des valeurs. Une fleur par exemple serait couchée partout avec le ton de perchlorure de fer n° 1, serait modelée avec le n° 2 de la même série et l'on aurait les accents avec le n° 4 ; ou bien on mettrait le ton local avec le n° 1 du sulfate de fer et l'on modèlerait avec le n° 3 du permanganate de potasse.

Pour peu qu'on pousse plus loin son étude, qu'on expérimente le même produit sur des cuirs différents on saura l'effet qu'il produit sur chacun, et l'on pourra travailler pour ainsi dire sûrement — presque comme un camaïeu à l'aquarelle. Mais il faudra que le même pinceau serve toujours à la même solution et soit toujours rincé.

Il semble peut-être puéril que nous nous étendions sur ce sujet, mais il y a certainement dans cette manière de faire toute une étude curieuse et j'espère qu'elle vous intéressera. Puisque nous avons parlé des colorants, il est fort naturel que nous citions l'unique décolorant... qui ne décolore qu'insuffisamment et au bout d'un temps très long : le sel d'oseille.

Ne pensez jamais à lui quand vous travaillez. Il fera tout ce qu'il pourra, dans le cas d'un accident, pour vous rendre service, mais ses moyens sont très limités ; tout au plus pourra-t-il effacer presque complètement les taches que les outils de fer font quelquefois au cuir; aussi employez de préférence des outils en acier.

A côté des teintes plates, accents, valeurs ou modelés, il y a divers « trucs » que nous vous indiquons ici pour faire certains fonds flous, inattendus, qui donnent de la variété à la matière.

Il ne faut pas vous dissimuler que sur dix essais.

cinq à peine, et ce serait un succès, réussiront, mais quand ils réussissent, ils sont charmants.



Pour obtenir un fond moucheté ou tacheté irrégulièrement, voici un moyen assez curieux. Vous placez au fond d'une cuvette à photographie, celle-ci étant fort commode, le morceau de cuir que vous voulez

teindre. Vous mettez de l'eau de façon à ce que son niveau soit à un demi-centimètre de la surface du cuir ou même l'affleure, vous prenez alors des teintures préparées, un jaune et un vert par exemple : vous versez doucement au hasard par places chacun des deux tons. Vous les voyez aussitôt s'étaler sur la surface liquide et former des dessins délicieux, des courbes harmonieuses, des taches qui ont des aspects bizarres : les produits étant plus lourds que l'eau sont précipités verticalement dans le fond et laissent peu à peu sur le cuir les empreintes des formes qu'ils avaient pris. Vous retirez immédiatement votre cuir et vous avez alors un fond semé de formes inattendues, dans lesquelles vous pouvez voir toutes sortes de choses; faisant en cela comme Horace Vernet, je crois, qui composa un jour un tableau de bataille avec tout ce qu'il avait vu sur une table de marbre.

J'ai eu entre les mains récemment un morceau de cuir préparé de la sorte. En de certaines parties, des taches rouges et roses de valeurs et de coloration différentes faisaient des buissons de fleurs, tandis que les verts en faisaient le feuillage. Certainement on aurait pu là-dedans dessiner tout un jardin et faire ainsi une composition très intéressante. Essayez vous-même et vous serez quelquefois très surpris du résultat, agréablement ou désagréablement d'ailleurs.

Vous avez bouquiné sûrement sur les quais et il vous est passé entre les mains des vieux livres à la couverture rousse qui contenaient des dessins bizarres, des coulées de tons, des nœuds d'arbres, des tiges mouvementées ; c'est ce qu'on appelle racinage ; vous pourrez arriver plus ou moins heureusement au même résultat par l'emploi de la potasse. Sur votre cuir, avec une



éponge vous faites couler de l'eau, irrégulièrement, de façon à ce que certaines parties du cuir restent sèches; ici une goutte en coulant fait un sillon, là l'eau reste en grande quantité, etc.

Vous prenez alors de la potasse que vous versez en petite quantité de façon à ce qu'elle suive toutes les sinuosités de l'eau. La potasse mord le cuir plus ou moins, suivant qu'il reste plus ou moins d'eau, se mêle aux rigoles, s'arrête aux petites flaques en donnant des dessins inattendus, des valeurs extrêmement variées.

Il est encore un autre procédé qui consiste à mettre son cuir incliné à 45 degrés, l'humecter irrégulièrement, prendre une vieille brosse à ongles qu'on trempe dans la potasse et dont on frotte les poils par un mouvement d'avant en arrière avec une latte de bois quelconque pour envoyer sur le cuir une fine poussière humide de potasse.

On peut encore « faire le crachis » qu'emploient les lithographes au moyen d'un tamis et d'une brosse légèrement trempée dans une solution de potasse (voy. p. 48). Prenez à la campagne des feuillages que vous collez provisoirement sur le cuir, faites un crachis et quand vous retirez vos feuilles, vous les avez en clair et cela fait fort bien. Pour le compléter, vous le ciselez avec un outil assez fin. Il y a mille façons encore de varier l'ornementation de son cuir ; rien n'empêche de découper des pochoirs et de les appliquer sur le cuir avec une solution de potasse ou de perchlorure de fer, etc.

C'est à l'ingéniosité des amateurs que nous nous adressons. Il suffit, je pense, que nous les mettions sur la voie pour qu'ils trouvent toutes sortes de procédés ; une idée en pousse une autre et nous espérons que celles

que nous avons données ici vous suggéreront un tas de trouvailles.

Nous dirons, pour finir ce chapitre, que l'emploi *discret* de l'or soit dans les fonds, soit sur les motifs, suivant ce que l'on veut obtenir, fait quelquefois fort bien. Il faut se servir de feuilles d'or couchées sur la mixtion, opération délicate que je vous conseille de pratiquer un peu auparavant et qui n'est pas d'une solidité à toute épreuve. La feuille au moindre contact s'écaille facilement. La dorure la plus solide est celle qui est faite aux petits fers à chaud. Nous la citons sans nous étendre car nous sortirions tout à fait de notre programme. On peut aussi employer l'or en poudre dilué dans de la gomme arabique; son grand inconvénient est de noircir, mais la patine que cet or prend en vieillissant ne fait pas toujours mauvais effet, car elle tue le brillant de l'or employé; le seul ennui, c'est que l'effet futur est très aléatoire.



CHAPITRE VI

APPLICATIONS DÉCORATIVES,

Nous ne sommes plus embarrassés maintenant par le « métier » du travail du cuir, qui se résume, en somme à des principes fort simples et exige surtout un apprentissage et du goût. Nous voulons, dans ce chapitre, indiquer quelques applications et donner en même temps d'une façon générale, — ce livre n'étant pas un traité de composition décorative, — quelques conseils préliminaires qui pourront guider nos lecteurs et leur permettre de développer et d'appliquer largement ce que nous dirons ici en quelques mots.

L'application la plus fréquente et la plus intéressante

même qu'on peut faire du travail du cuir est sans contredit la reliure. C'est elle qui offre toutes les ressources possibles d'interprétation, de richesse, et qui forme un art véritable. Comme pour toute œuvre décorative, il faut user de beaucoup de discrétion dans le choix et éviter la surcharge ornementale. Un livre peut être riche, mais non clinquant, très ornementé, mais non point lourd.

Il faut, avant tout, saisir le caractère de ce qu'on veut faire. Le décor du cuir doit être en rapport avec le livre décoré. Il est la forme extérieure, l'apparence des idées qu'il doit renfermer ; le texte est l'âme, il doit en être le corps qui reflète les caractères et les sentiments.

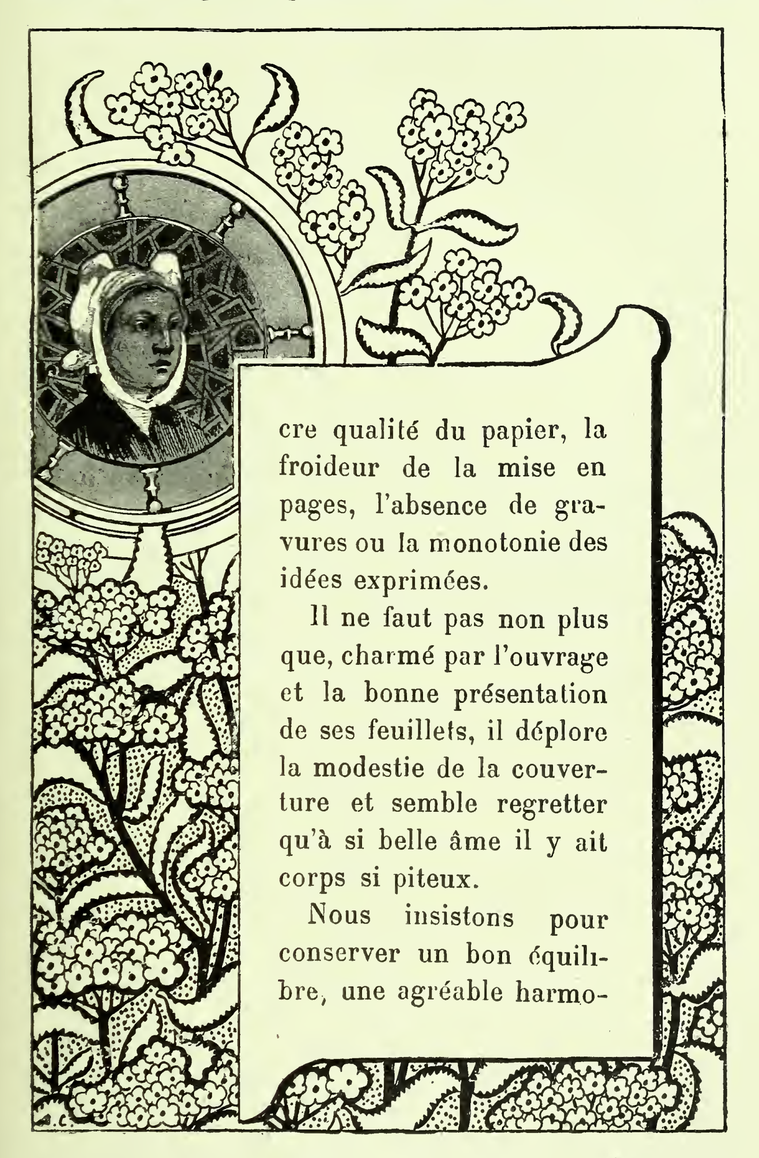
Il est certain qu'on ne doit jamais penser à faire pour un ouvrage de philosophie ou d'étude une reliure à la « fanfare », comme on appelait au XVII[e] siècle ces œuvres d'art splendides toutes flamboyantes d'or, de filets ingénieusement disposés avec les ornements partant du bord et laissant un vide à l'intérieur pour les armoiries ou le monogramme du bibliophile. Il faudra, en pareil cas, beaucoup de sobriété, d'austérité même.

Au contraire, pour un livre plus frivole, on pourra donner libre cours à sa fantaisie, repousser des reliefs vigoureux pour avoir un effet d'ombre et de lumière, enrichir l'ornementation autant que l'on voudra, sans dépasser cependant les limites du goût, l'élégance étant naturellement ennemie implacable de la surcharge.

On pourra y joindre de la couleur, des ors, des bijoux même, que sais-je, si le livre est extrêmement précieux, rare, ornementé à l'intérieur, ou très illustré.

Il ne faut pas que le lecteur, ayant une magnifique couverture entre les mains, soit, en ouvrant l'ouvrage,

désillusionné par la pauvreté des caractères, la médio-



cre qualité du papier, la froideur de la mise en pages, l'absence de gravures ou la monotonie des idées exprimées.

Il ne faut pas non plus que, charmé par l'ouvrage et la bonne présentation de ses feuillets, il déplore la modestie de la couverture et semble regretter qu'à si belle âme il y ait corps si piteux.

Nous insistons pour conserver un bon équilibre, une agréable harmo-

nie entre le contenant et le contenu, mais nous

avons aussi à nous occuper d'être dans le caractère de l'ouvrage que nous allons feuilleter. La couverture est le chapitre préliminaire de l'œuvre, elle en est le résumé, l'avertissement. Quand nous ouvrirons le livre, nous saurons déjà, aidés un peu par le titre, ce que nous allons goûter. Bien plus, nous pourrons être attirés par le charme de la décoration et nous liros d'autant plus volontiers les idées qu'elle couvre.

Il est nécessaire de s'ingénier, et c'est là le talent, à faire œuvre de compositeur et non d'exécutant habile en mettant une fleurette ou un bout de branche à toutes les sauces, comme on le voit trop fréquemment.

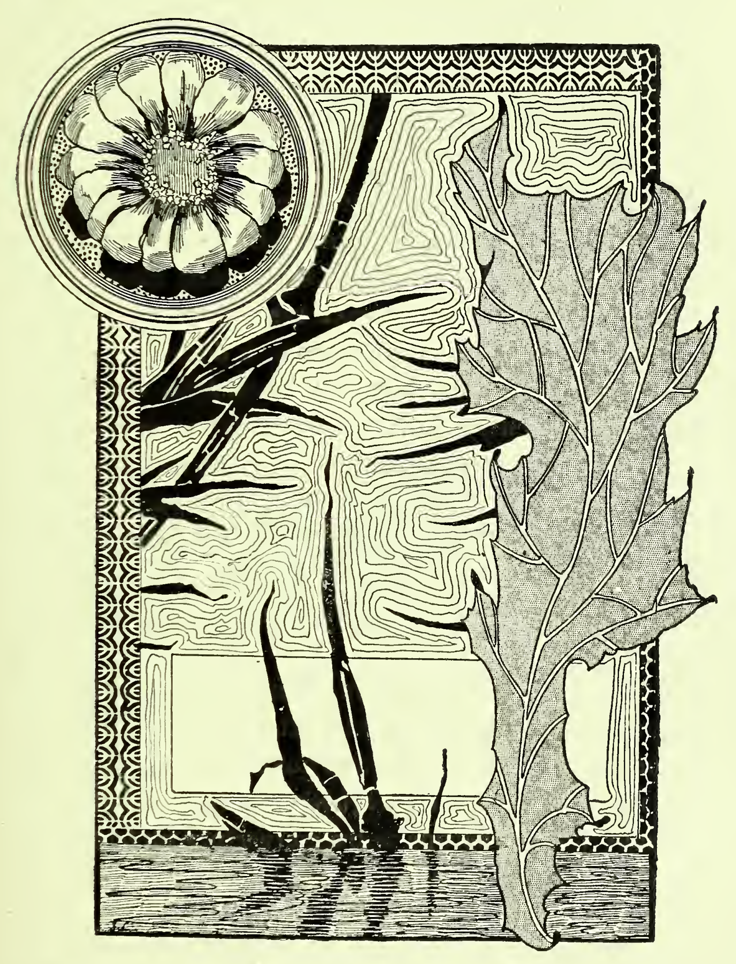
La tâche est facile quand le sujet même du livre est clairement énoncé soit par le titre, soit par un ensemble d'idées simples. Ainsi le *Myosotis* d'Hégésippe Moreau, titre sentimental donné par un jeune poète à une série de pièces de vers, sera facile à exprimer par la représentation de cette fleur de *Myosotis*. Cette interprétation naturelle sera d'ailleurs — pour le travail du cuir tout au moins — d'un goût plus fin que toute interprétation symbolique.

Il en est de même de la fameuse *Guirlande de Julie*, dont le décor pourrait être composé avec les principales fleurs auxquelles Julie est comparée par les poètes.

En général, pour un volume de vers, la fleur fait toujours bien et sera toujours de mise, car elle résume suffisamment une idée générale : elle se contente dans ce cas d'être simplement ornementale sans vouloir être nécessairement expressive.

Mais si nous avons à illustrer par la gravure ou le modelage du cuir (je dis illustrer, car la couverture, encore une fois, dans certains cas, peut et doit être de la

composition) un ouvrage comme *Salammbô*, nous aurons de magnifiques ressources de composition.



Mais ne nous étendons point abondamment sur un sujet qui dépasse nos limites et demeurons dans les généralités. Nous ne voulons ici que suggérer des idées, éveiller des imaginations, non point donner des compositions toutes faites.

Il doit y avoir encore comme autre préoccupation pour celui qui fait une couverture de livre en cuir, celle du style. Style ici est synonyme de caractère.

Il est certain que si nous relions un ouvrage qui a laissé une empreinte importante à son époque, ou résume une civilisation, etc., il sera très intéressant de rester dans le style de l'époque où il a été fait ou dans le style du pays qu'il célèbre. Non point que nous voulions rejeter l'art moderne, loin de là ; mais nous pensons que la décoration de style, sans abus et avec à-propos peut être une grande ressource.

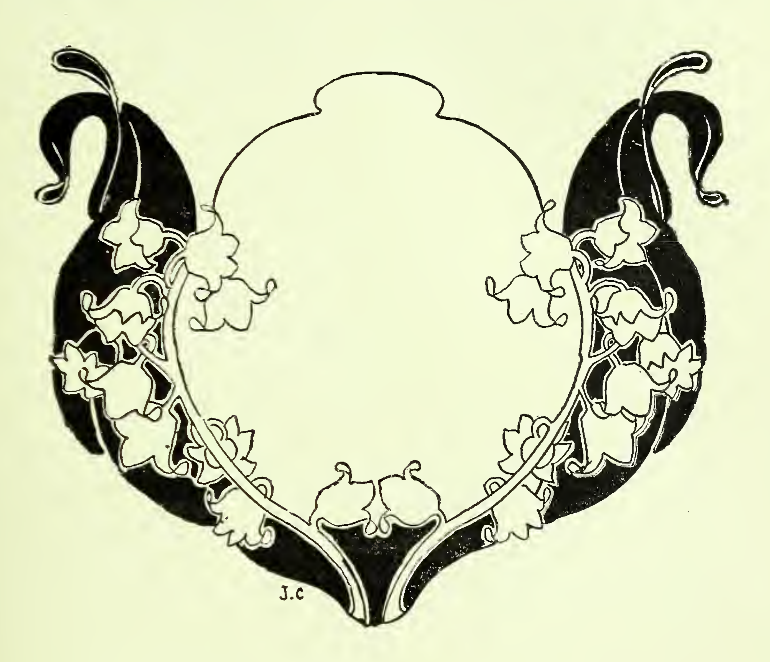
Il est certain que si nous avons à décorer l'*Histoire des Égyptiens* d'Hérodote, ou les poésies de Virgile, nous ferons œuvre intéressante et même *originale* en imaginant une ornementation classique qui soit égyptienne pour la première, romaine pour la seconde. Nous ne sommes point tenus d'ailleurs de *copier* un morceau de l'époque : c'est là que notre goût entre en jeu pour disposer, composer du style avec un arrangement personnel.

Nous avons parlé pour la reliure en particulier, du rapport entre l'extérieur et l'intérieur, de l'interprétation du sujet et du style de l'ouvrage. Pour être complet nous dirons aussi quelques mots des symboles avec lesquels nous ornerons notre couverture et traduirons le sujet lorsque la reliure à faire s'adresse à un sujet abstrait.

Ce principe préside du reste à toute décoration, mais là, particulièrement, il complétera l'ouvrage.

Ainsi, si nous décorons une partition de musique, il sera intéressant de trouver des arrangements d'instruments de musique, même de clefs de sol ou de croches, si nous jugeons cela intéressant.

Si c'est un ouvrage de chant, nous pourrons très bien par exemple représenter des femmes qui chantent.



Si c'est de la musique d'orgue, pourquoi ne pas trouver une jolie figure assise au clavier.

Si c'est de la musique de style badin, léger, ou de la romance, mettons des oiseaux.

Si c'est un opéra dont le sujet est universellement connu ou célèbre, *Joseph*, de Méhul, par exemple, ou *Iphigénie*, de Gluck, servons-nous pour la première de colonnes à chapiteaux lotiformes, pour l'autre du foyer où doit être sacrifiée Iphigénie, ou de la trirème grecque qui transporte Agamemnon. Pour cela alors nous retombons un peu dans la composition de style dont nous parlons à la page précédente.

Les idées n'ont de limite que celle du tact.

Si nous relions une histoire naturelle, l'animal est tout indiqué. Si l'ouvrage est en plusieurs volumes, nous ferons une reliure qui aura absolument les mêmes caractères; le symbole seul change : mésange, dans le volume oiseau; coccinelle, dans le volume insecte ; crabe, dans le volume crustacé, etc., etc.

Nous pourrons, pour la série des ouvrages de chaque auteur, trouver un monogramme ou un signe quelconque qui lui appartiendra en propre.

Je ne sais quel bibliophile avait ainsi fait faire des fermaux différents pour chaque série d'œuvres différentes. Pour les ouvrages de médecine, il avait un caducée; les ouvrages de philosophie une Minerve ; ceux de droit, une balance, etc.

Nous pourrions trouver ainsi un signe qui caractériserait chaque collection.

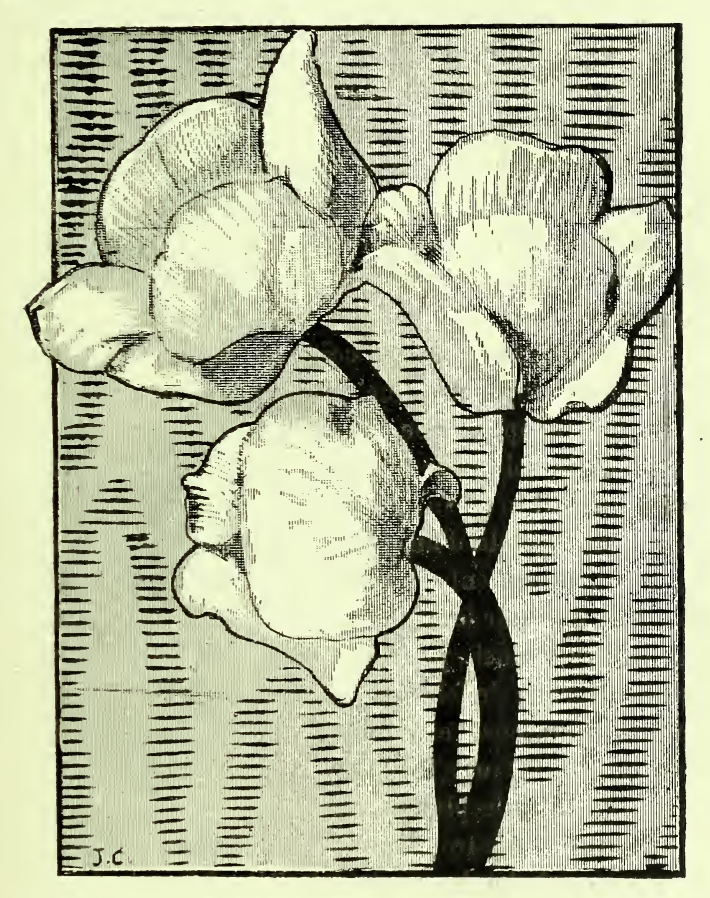
Il est rare qu'un amateur traite ainsi toute une série, d'abord parce que l'occasion ne se présente pas toujours; en outre, parce que cela deviendrait extrêmement fastidieux, enfin, parce qu'il ne faut pas, en art, être d'une logique trop subtile : elle conduit quelquefois à l'obscurité et au mauvais goût.

Il n'y aurait pas de raison, à ce compte-là, pour qu'un ouvrage d'anatomie ne soit relié en peau humaine, un ouvrage sur le Gange, en peau de crocodile, parce qu'il y a beaucoup de crocodiles dans le Gange ?

Il y a bien suffisamment de ressources en art, autres que de mauvais jeux de mots comme les précédents, pour faire une œuvre intéressante.

Indépendamment des différentes qualités de peaux dont nous avons eu l'occasion de parler, il y a encore d'autres peaux dont nous n'avons pas fait mention et qui peuvent être employées dans certains cas: le cha-

grin, les peaux de menon, de bouquetin, la peau de phoque, de crocodile, etc.



Le choix de la couleur dans la reliure joue aussi un très grand rôle.

Nous avons plus haut résumé dans quelques mots l'emploi qu'on pouvait faire soi-même des teintures, les différents moyens de colorer le cuir, et les teintures toutes faites qu'on trouve dans le commerce ; nous n'y reviendrons pas et nous dirons seulement que, pour la

gamme de tons à choisir, il n'y a pas, à proprement parler, de méthode fixe ; c'est là une question de sensation, de goût, d'observation. La couleur du livre sera donc non seulement en rapport avec le caractère du sujet, mais en même temps avec les préférences de chacun.

Avec les ressources très variées que nous présente le cuir, nous pouvons lui trouver bien des applications.

Les porte-cartes, les portefeuilles de toutes sortes, de tout usage, peuvent stimuler l'imagination des amateurs.

Une fleur jetée dans un coin, un motif bien choisi, enrichiront toujours une surface. Il ne faut pas cependant adopter une formule que l'on répète des quantités de fois pour le même objet ; c'est d'ailleurs assez souvent le défaut de certains qui, lorsqu'ils ont trouvé le dispositif d'un décor, le resservent à chaque occasion, se contentant, pour une branche, par exemple, d'en changer feuilles et fleurs tout simplement, et de conserver ainsi, pour tout ce qu'ils font, une monotone marque de fabrique. C'est rendre l'imagination un peu paresseuse et ne faire valoir que des qualités d'exécution. Il faut s'ingénier, bien au contraire, à varier sa fantaisie le plus possible.

Un grand peintre disait à ses élèves : « Avant de commencer à dessiner votre modèle, faites-en le portrait littéraire et vous verrez comme la tâche vous sera facilitée. » Il avait raison et voulait dire qu'il ne faut pas machinalement exécuter un morceau, mais se rendre compte du caractère et des particularités de la figure qu'on dessine. En matière d'œuvre décorative, on peut absolument bien appliquer cet exemple ; en effet, décorer un objet ce n'est pas y mettre fleu-

rettes et brindilles pour faire de l'ornement, c'est réfléchir à tel ornement qui sera traduit par telle brindille.



Nous ne voulons pas dire cependant qu'il faut, chaque fois qu'on doit décorer quelque objet, se creuser la cervelle et trouver quand même une définition au sujet qu'on traite. Ce serait, de parti pris, vouloir deve-

nir maniaque, subtil et très obscur. Bien des décors trouvent leurs belles qualités dans un arrangement ingénieux, un choix agréable de motifs, une distribution adroite de couleurs, etc., car bien souvent ils ne sont qu'un prétexte à retirer à une surface quelconque une monotonie trop froide.

Il y a tant d'à-côtés qu'il faut en profiter toujours. Je prends l'exemple d'un portefeuille ou d'un porte-cartes. Le décor en pourra varier, suivant la qualité, l'âge de de celui ou celle à qui s'adresse ce portefeuille. Un fait commun pourra inspirer une idée qui le rappellera à la personne à laquelle l'objet destiné sera d'autant plus cher. Si le destinataire est étranger, on pourra peut-être y faire allusion et lui prouver ainsi que l'objet a été fait pour lui.

Nous ne pouvons continuer plus loin sans être fastidieux cet examen des sujets à traiter ; c'est à nos lecteurs de trouver, quand l'occasion s'en présentera, le moyen le plus ingénieux de faire quelque chose qui plaise par son intention et sa valeur artistique. Ils produiront œuvre d'art s'ils remplissent les conditions requises pour cela, se feront plaisir à eux-mêmes parce qu'il y a toujours satisfaction très grande d'avoir découvert quelque chose de bien, et aux autres par-dessus le marché, parce qu'en spécialisant le décor d'un objet leur étant destiné, ls leur prouveront qu'ils ont pensé à eux seuls.

Tous ces hâtifs conseils dont nous avons touché quelques mots au sujet de la reliure, en parlant du caractère d'un ouvrage, s'adressent tout aussi bien à d'autres objets et sont d'autant plus applicables que les objets ont plus d'importance.

Le cuir repoussé n'est pas un procédé seulement pour les petits objets, et s'il sert à décorer buvards,

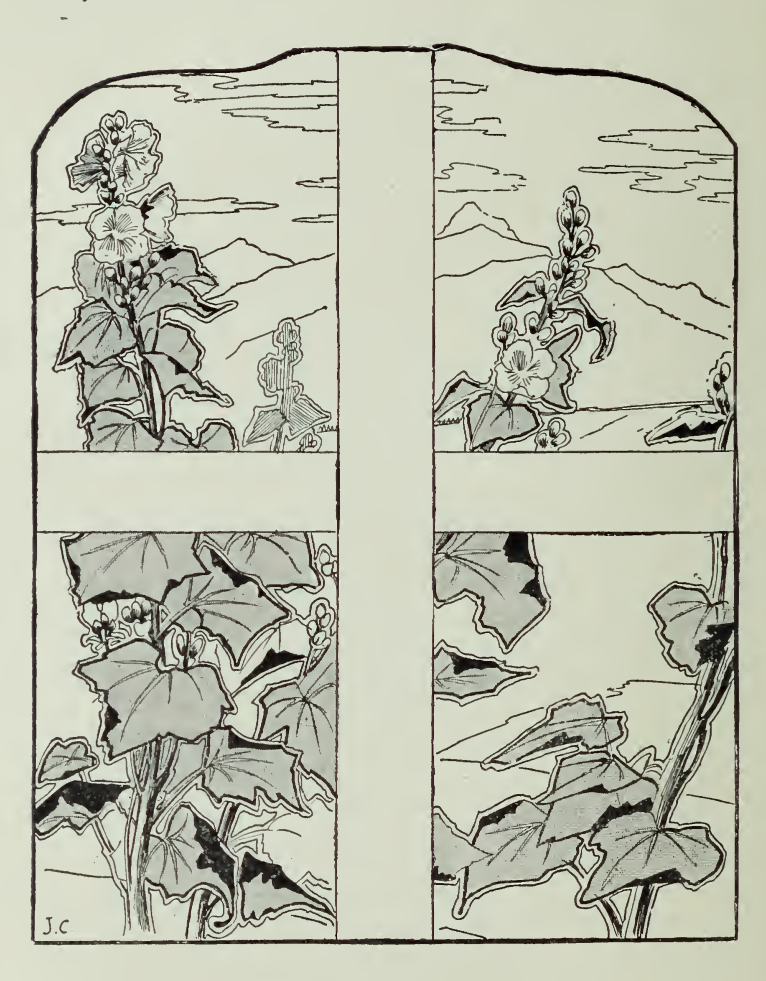
cadres de photographies, étuis à cigarettes, ceintures, cachepots, etc., etc., objets pour lesquels on peut trouver des compositions très artistiques, il s'adresse également à des objets de plus grande dimension, tels que meubles, chaises, coussins ou paravents.

Le cuir travaillé, étant d'un aspect riche, cossu, mais en même temps assez sobre par la finesse de ses modelés et de ses ombres, accompagne fort bien, quand on l'emploie dans le mobilier, la décoration générale d'une pièce. On s'en sert fréquemment pour les dossiers de chaises. On peut se livrer là à toutes les fantaisies, employer de grands reliefs ou bien se contenter d'un jeu de fonds dont les variétés sont, pour ainsi dire, inépuisables. Suivant la pièce où se trouveront les chaises décorées, le sujet sera tel ou tel, si l'on ne veut pas se contenter d'ornementation pure.

Dans une salle à manger, l'emploi des fruits serait d'un très bon effet. Pour vous inspirer, voyez quelques cuirs de Cordoue, où des sujets du même genre ont été traités brillamment : les ors participent presque toujours à l'effet de l'ornementation. Rien ne vous oblige à faire toujours cet emploi des ors. Vous pouvez choisir le cuir légèrement jaunâtre, qui est sa couleur naturelle, ou employer les différents procédés de teinture dont nous avons dit quelques mots.

Le siège de la chaise ou du fauteuil peut aussi être chargé de décoration, mais nous conseillons de ne pas faire trop de relief ; d'abord, l'usure en est plus rapide, à cause de la fatigue qu'apporte le poids d'une personne ; ensuite, il peut être fort gênant de s'asseoir sur des motifs en saillie ; le meuble doit être avant tout commode, et rien, même de très décoratif, ne doit être fait au détriment du confortable. Donc, si vous

tenez absolument à décorer le siège, faites-le avec beaucoup de discrétion.



En revanche, pour un fauteuil, vous pourrez, à votre gré, en décorer les bras.

Dès qu'il s'agit d'entreprendre la décoration de panneaux d'armoire par le cuir, il est nécessaire de connaître à fond toutes les ressources de ce travail et de


J.c

ne pas être embarrassé par le métier, pour éviter autant que possible de « rater » des pièces d'une aussi grande dimension.

Nous croyons inutile d'insister sur la façon de décorer un grand meuble; ceci est une affaire de goût et de libre interprétation. D'ailleurs, il nous serait difficile d'analyser tout ce qui est susceptible de recevoir de l'ornement et d'en faire un programme précis. Cependant, nous pouvons ajouter que, pour une armoire nous choisirons autant que possible les motifs suivant le milieu dans lequel se trouve le meuble, ou bien nous chercherions dans un ordre d'idées tout opposé. Encore une fois, nous sommes entièrement libres de faire ce que bon nous semble, si nous réussissons à faire bien.

Pour une armoire de chambre à coucher, nous pourrons choisir le pavot; pour une salle à manger, des fruits, sans pour cela être trop exclusif et nous croire obligé de rechercher des allusions trop fines. Une armoire en cuir travaillé, qui se trouverait dans un ameublement de style, ne devrait pas, nécessairement, recevoir une décoration de style; il serait plus intéressant peut-être de trancher par une grande fantaisie.

Pour les amateurs plus habiles, la figure fera fort bien sur une grande surface, ainsi que les animaux, le paysage, les marines.

Là où la fantaisie pourra être complète et indépendante, c'est dans la décoration des écrans et des paravents : leur forme joue un rôle très important et rentre pour une grande part dans l'effet général.

« La silhouette d'ensemble fait valoir, sans l'écraser, les formes de l'objet que l'on veut décorer » (1), et

(1) G. Fraipont. *L'Art de peindre et de composer l'éventail, l'écran et le paravent.* Librairie Laurens.

c'est là un conseil qui doit présider à toute recherche décorative en général. La ligne extérieure, l'encadre-

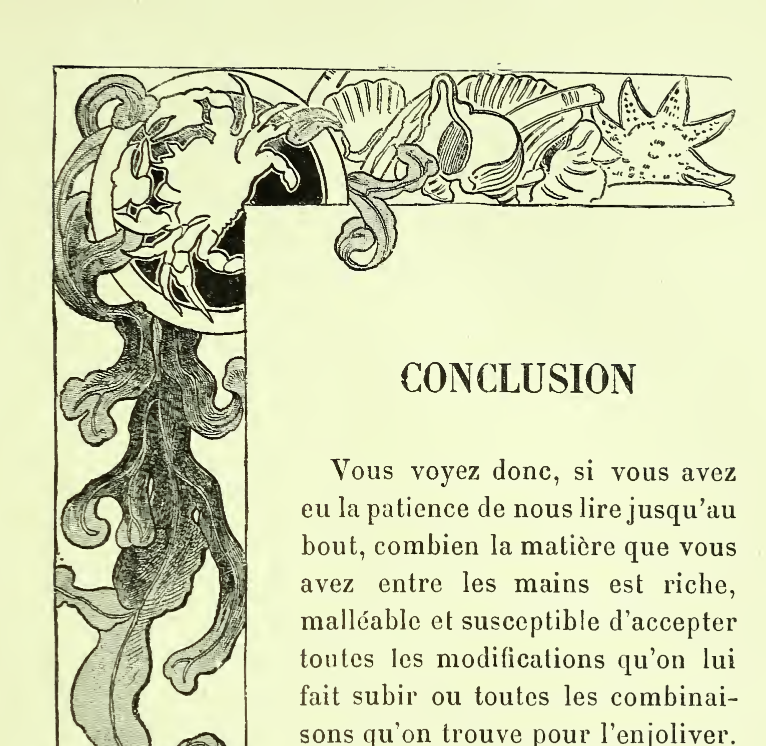


ment, le découpage dans le paravent qui nous occupe, font partie intégrante de l'ornementation, comme dans un dessin, un cadre mal équilibré avec la composition peut tuer celle-ci.

D'ailleurs, la forme d'écrans ou de paravents à décorer ne doit pas être nécessairement contournée ; elle peut aussi bien être à angles droits. Tout cela est affaire de « jugeotte », et il n'y a pas de règles précises. La composition, quelle qu'elle soit, pourrait, jusqu'à un certain point, se résumer ainsi : équilibre entre les vides et les motifs, quelques vides assez grands qui fassent valoir les pleins, beaucoup de soins à apporter à la silhouette, lignes qu'on alterne et que l'on contrarie, simplicité, souplesse et différences dans la grandeur et la direction des motifs. Ce n'est certes pas avec ces vagues principes que l'on peut, du premier coup, faire une magnifique composition. Loin de là, mais en faisant attention à ces quelques indications de goût et de simple expérience, on peut éviter de tomber dans le médiocre, voilà tout.

Il y a une quantité d'autres objets qu'on pourrait décorer et d'autres attributions qu'on pourrait donner au cuir.

On trouverait certainement sans grande peine beaucoup d'autres exemples. Pour cela, les circonstances aideront souvent et fort heureusement nos lecteurs à développer leur goût dans diverses applications.



CONCLUSION

Vous voyez donc, si vous avez eu la patience de nous lire jusqu'au bout, combien la matière que vous avez entre les mains est riche, malléable et susceptible d'accepter toutes les modifications qu'on lui fait subir ou toutes les combinaisons qu'on trouve pour l'enjoliver.

Vous pouvez créer des compositions décoratives extrêmement variées, et c'est là, surtout, que vous pourrez montrer vos qualités de goût, votre imagination vive, votre ingéniosité et votre tempérament d'artiste beaucoup plus que dans l'exécution d'un morceau, qui s'apprend avec une relative facilité et qui se limite à la connaissance du métier appris. Au delà, il n'y a plus rien, tandis qu'il y a l'infini pour l'imagination de l'artiste qui compose.

Faites de nombreuses visites dans les expositions, regardez bien les œuvres qui s'y trouvent en cherchant à vous expliquer comment, en certains points obscurs, elles ont été traitées; allez souvent dans les musées comme Cluny, où vous trouverez de beaux spécimens, dans les musées d'art décoratif; regardez avec beau-

coup d'attention, prenez des croquis, des notes manuscrites, inspirez-vous de tout ce qui procurera en vous une sensation, et votre imagination sera éveillée avec l'ambition de faire d'abord aussi bien, et si vous y réussissez, beaucoup mieux.

Votre tempérament s'écrira davantage, et vous entrerez dans les rangs de ceux qui rénovent le si bel emploi du cuir en art décoratif; ceci je vous le souhaite de tout cœur.

TABLE DES MATIÈRES

14219-11. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LA DÉCORATION DU MÉTAL

6972-19. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LES PROCÉDÉS FACILES

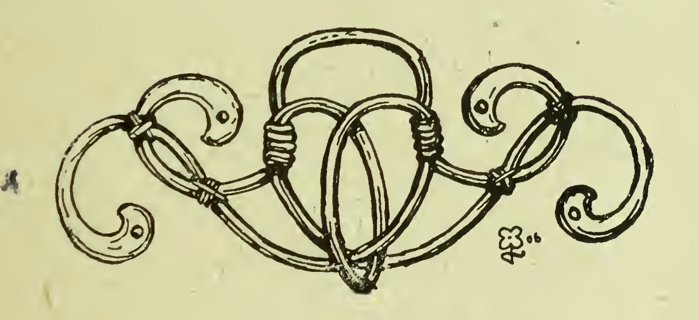
DE

DÉCORATION DU MÉTAL

PAR

EUGÈNE BELVILLE

Ouvrage illustré de 39 dessins inédits de l'auteur



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

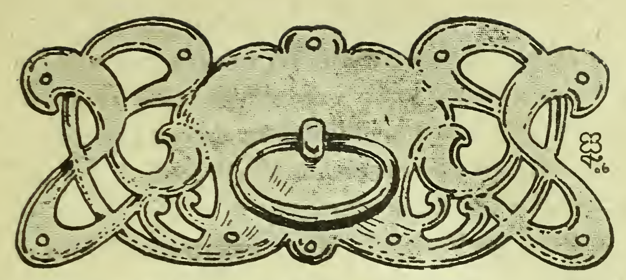


Fig. 1. — *Plaque de meuble* portant une poignée. Cuivre épais repoussé au marteau.

INTRODUCTION

De toutes les matières d'art, le métal est sans conteste celle dont le nom évoque le mieux les idées d'effort, de procédés puissants et compliqués. La fonte et la forge sont prises comme emblème des plus grands travaux humains, la ciselure comme celui des plus délicats.

Il semblerait donc au premier abord que le métal doive être interdit aux travaux dits « d'amateur » dont le propre est d'être délimités par la simplicité du matériel et des procédés d'exécution, conditions qui ne sont pas du tout incompatibles avec le goût, l'adresse, l'esprit d'arrangement et même l'art tout court.

Mais il y a métal et métal.

Celui qui rentre dans notre cadre arrêté aux procédés faciles, est bien le même qui, monstre ardent, s'engouffre en sifflant dans les fosses d'où il sortira cloche ou statue, celui qui fait chanter les lourdes enclumes et fumer les cheminées géantes; cependant il se présente à nous sous la forme de plaques minces où le doigt le plus faible peut laisser une trace durable, de fils contournés sans efforts, de clous qui se prêtent à des combinaisons charmantes ou sévères.

Nous avons donc réuni ici tous les procédés dont l'outillage entier peut tenir sur la table réservée aux essais artistiques dans l'intérieur de ceux pour lesquels ils ne sont qu'une diversion intelligente à des travaux habituels d'ordre différent.

Ce n'est pas limiter la valeur artistique de leur effort, il peut être énorme avec des moyens très humbles ; des croquis au charbon se trouvent parfois plus précieux que de nobles toiles aux cadres chers ; néanmoins, ayons la justice de reconnaître que le domaine où nous entrons est surtout celui de l'amabilité et que les meilleurs guides pour y réussir sont, avec le goût et la mesure, l'adresse, l'ingéniosité et... le soin.

Le soin ! Ah ! si les amateurs les plus inhabiles étaient soigneux, de combien le niveau de leur travail s'en trouverait relevé d'une part, et de l'autre, quelles difficultés ils s'éviteraient au cours de l'exécution, quels déboires au résultat final !

Ce manque de soin reste toujours visible et presque toujours offensant malgré les excuses qu'on lui concède par les dénominations hypocrites d' « agréable laisser aller », de « savoureuse maladresse », de « simplicité rustique », ou de « genre ancien ».

Le souci d'un soin méticuleux doit apparaître dès les premières phases de tout travail de décoration, il n'y a pas d'exagération à affirmer que plus l'effort est modeste, plus le faire soigné s'impose.

Établir son dessin sur un papier propre, coupé régulièrement, l'enfermer dans un tracé de lignes bien net, prendre des mesures et des points de repère exacts, voilà des recommandations qui ne paraîtront futiles qu'à ceux qui n'ont jamais eu à diriger les travaux d'amateurs.

J'ai connu de ces derniers, faisant profession de décorateurs, gens de goût et point maladroits qui, pourvus de tous les outils perfectionnés dont la mode des travaux d'art féminins a fait épaissir les catalogues des marchands de couleurs, n'ont jamais pu se résigner à faire la dépense d'un compas, d'un T et d'une planche à dessin.

Qu'il s'agisse d'une composition ou simplement de l'adaptation ou de la copie même d'un modèle, j'insisterai autant sur cette nécessité de la préparation régulière et du dessin propre.

Au cours de l'exécution en matière définitive, les résistances de la matière et les petites rébellions de l'outil suffiront amplement à donner au travail le plus correct, la souplesse d'allure suffisante ; la froideur, défaut évidemment désagréable, serait la conséquence d'un abus, mais celui-ci est bien rarement à craindre

Pour les travaux de métal dont nous nous occupons ici, cette observation fondamentale s'impose plus impérieusement que pour tout autre, étant données les tendances de la matière à exagérer la brusquerie des effets.

Dans les préoccupations de soin, je ferai rentrer l'habitude de travailler méthodiquement sans hâte et par étapes successives. Travailler vite, c'est consacrer à un ouvrage le minimum de temps nécessaire pour faire tout ce qui doit être fait et non escamoter les préparations pour avoir plus tôt fini ; travailler méthodiquement, c'est suivre l'ordre que l'on s'est imposé dans les opérations successives du travail et dont le meilleur n'est que celui auquel on s'attache le plus rigoureusement.

La progression régulière du travail d'ensemble,

précepte d'ordre général, s'impose particulièrement dans le cas qui nous occupe. Le cuir, aux procédés de décoration duquel nous aurons souvent l'occasion de nous reporter au cours de cette étude, peut supporter des traitements plus brusques que le métal qui veut des ménagements sous peine de coupures, de perforations souvent irréparables. Ainsi nous verrons que pour obtenir en repoussé sur le métal, certains reliefs importants, il faut plus d'insistance que de force, l'effort qui, sur le cuir, donnerait d'un coup l'effet équivalent, aboutirait ici à un désastre sans recours.

J'ajouterai un dernier conseil qui n'est point spécial à notre sujet, mais dont pourraient profiter tous les travaux d'amateur, celui de s'interdire les difficultés de métier plutôt que de s'essayer maladroitement à les résoudre ou à les tourner. Ceci dit particulièrement pour certains montages qui exigent un outillage important, des mains exercées par un apprentissage spécial et une longue pratique.

Je noterai en passant au cours de cette causerie, les cas où une collaboration technique me semble utile; j'ai voulu insister ici une fois pour toutes sur l'avantage que l'on trouve à s'y résigner et que souligne cruellement l'exemple de tant de gracieux travaux gâchés par le scrupule de « faire tout soi-même ».

Pour nos travaux de métal l'intervention du praticien est, d'ailleurs, l'exception, alors que pour le cuir elle est rarement évitable.



Fig. 2. — *Motif* pouvant s'appliquer à divers procédés.

CHAPITRE I

LA MATIÈRE ET L'OUTILLAGE

Étain, argent, cuivre, aluminium, fer, zinc, or. — Les plaques laminées, le fil, les clous. — Les outils, les accessoires.

Les métaux permis à nos travaux sont l'étain, l'argent, le cuivre rouge et le laiton ou cuivre jaune. On peut y joindre l'aluminium, mais c'est une bien vilaine matière; l'oxydation grisâtre qu'elle prend rapidement à l'air accentue l'aspect de carton peint qui lui est propre et sa grande légèreté, qualité précieuse dans d'autres circonstances, n'a pour nous aucun intérêt. A quelque épaisseur qu'il soit réduit, le fer exige toujours l'emploi du marteau et d'un certain développement de force, le zinc est dur et cassant; quant à l'or, son prix élevé est son plus grand défaut, le seul à mieux dire, car il est aussi agréable à travailler que le cuivre sinon davantage et nous pouvons, ne serait-ce qu'à titre exceptionnel, l'ajouter à notre liste.

Nous emploierons le métal sous trois formes :

1° Plaques laminées;

2° Fil;

3° Clous.

Le commerce nous le livre sous ces trois formes avec toutes les variétés que nous pouvons souhaiter.

Pour les travaux de repoussé, les plaques laminées ne doivent guère dépasser l'épaisseur de 3 ou 4 dixièmes de millimètre, encore cela dépend-il du procédé employé ; à l'épaisseur de 3 dixièmes, le marteau et la pince doivent intervenir pour le cuivre et l'argent ; pour les travaux de gravure, le degré d'épaisseur est réglé par l'usage auquel est destinée la plaque. Le fil peut mesurer jusqu'à 3 millimètres de diamètre environ ; nous expliquerons en temps voulu les circonstances qui en règlent les dimensions.

Quant aux clous, les limites de leur variété de forme et de taille ne sont autres que celles de l'assortiment de nos fournisseurs et de notre fantaisie.

Au point de vue de nos travaux, nous établirons une fois pour toutes que les procédés qui s'appliquent au cuivre le sont, à part de très rares exceptions que nous noterons, pour l'argent, l'aluminium et l'or. L'étain, à cause de sa mollesse extrême, forme à lui seul une catégorie un peu distincte de ce groupe que l'on voudra bien sous-entendre, lorsque pour simplifier notre démonstration, nous parlerons du cuivre seul.

L'outillage des travaux de cuir peut en principe suffire à presque tous les travaux du métal.

Je parle de l'outillage indispensable et non du superflu ni même de l'utile. J'ai relevé sur les catalogues de fournitures à l'usage de ces travaux plus de quarante modèles d'outils à main, sans compter les matoirs dont le nombre, pour un seul fabricant, se monte à cent dix-neuf.

Il ne faudrait pas que ce dénombrement épouvante les débutants : il est absolument inutile de posséder au complet cet arsenal, il peut être intéressant ou simple-

ment amusant d'y puiser largement au gré de la fantaisie.

Le meilleur outil est celui auquel on est habitué, c'est entendu, mais on pourrait dire avec autant d'à-propos qu'il est bon de s'habituer à se servir du meilleur.

Quel que soit le nombre des modèles d'outils à main pour le métal comme pour le cuivre, ils peuvent être divisés en plusieurs séries caractérisées par des types :

La pointe.

L'ébauchoir ou spatule.

Le repousseur.

La lame coupante.

Le burin.

La lime.

L'emporte-pièce.

Le matoir.

La pince.

Le marteau.

Les bouterolles.

Les ciselets.

Chacun de ces types comporte une nombreuse variété. Parmi les pointes, notre choix s'arrêtera au minimum à :

Une pointe mousse pour tracer (fig. 3, AB).

Une pointe aiguë pour piquer (fig. 3, C).

J'estime que la pointe courbe pour tracer est moins pratique que la pointe droite ; cependant il y a quelquefois intérêt à s'en servir, mais alors employer le dos, c'est-à-dire la face courbe de l'outil et non la pointe.

La *pointe à tracer* peut être en métal, en os, et même en bois dur ; ces deux dernières ont l'avantage de pou-

voir être employées assez grosses et donner des effets gras. La pointe en métal peut être emmanchée, je la préfère sous forme de tige d'une seule pièce de 17 centimètres environ, pour pouvoir la coucher en tenant l'extrémité plus éloignée du bout des doigts, position dont nous verrons les avantages multiples.

Pour éviter le glissement des outils en métal sans monture, il est bon de les garnir de peau. Cette très facile opération consiste à enrouler des petites lanières,

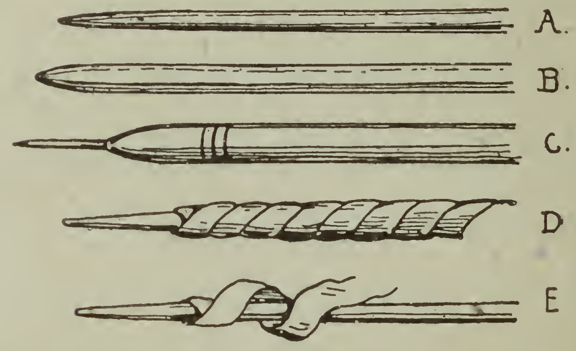


Fig. 3. — A, Pointe mousse en acier. B, Pointe mousse en bois. C, Pointe en acier emmanchée (pointe de graveur). D et E, La pointe mousse garnie de peau

coupées dans un gant, autour de la tige de métal enduite de seccotine. Quand l'outil est à deux fins, on a soin de commencer l'enroulement par chaque extrémité, les deux lanières se réunissant au milieu. On passe rapidement l'outil entre les doigts mouillés et on laisse sécher ; il gagne en commodité tout ce qu'il perd en élégance (fig. 3, DE).

Au contraire, le manche en bois assez gros s'impose pour la pointe aiguë qui sert à percer des surfaces souvent résistantes et doit être solidement en main (fig. 3, C).

Les *spatules* ou *ébauchoirs* sont innombrables.

Nous choisirons l'*ébauchoir droit*, pas coupant, l'ex-

trémité légèrement arrondie, un peu épaisse (fig. 4, A).

La bonne largeur de la partie utile est de 6 millimètres sur une longueur de 12.

C'est par excellence l'outil de tous les travaux de repoussé à la main.

Les *repousseurs* peuvent être :

1° *Des spatules* plus ou moins incurvées (fig. 4, B).

2° Les *boules* emmanchées (fig. 4, C).

3° Les *pieds-de-biche* (fig. 4, D).

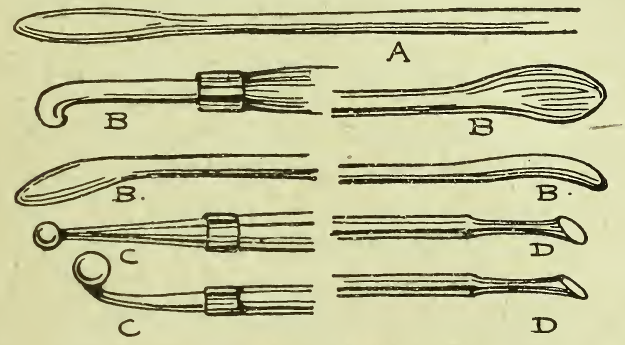


Fig. 4. — A, Ébauchoir droit. B, Spatules. C, Boules emmanchées. D, Pieds-de-biche.

Nous prendrons un ou deux de chacun de ces instruments.

Les *lames coupantes* sont toutes les formes de canif et de ciseaux, dont la première qualité doit être de couper ; donc, comme elles sont appelées à subir de fréquents repassages, il est utile qu'elles ne soient pas trop minces, sous peine d'être rapidement hors d'usage. Les ciseaux seront à branches courtes et à pointe forte. Des *cisailles* plus puissantes sont nécessaires pour certains travaux, tels que ceux en fil.

Ayons un ou deux *burins* de taille moyenne, une ou deux *gouges*, une *échoppe* (fig. 5).

Il nous faut deux *limes*, l'une d'environ un centi-

mètre dans sa plus grande largeur, plate sur une sur face, demi-ronde sur l'autre, une demi-ronde ou entièrement ronde ne dépassant pas 5 millimètres de large.

Les *emporte-pièce* comme les *matoirs* varient à l'in-

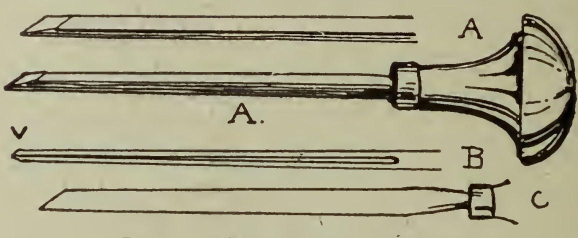


Fig. 5. — A, Burin. B, Gouge. C, Échoppe

fini. Ils servent pour l'enchâssement des pierres ou pour la décoration des fonds ajourés. Dans le premier cas, ils doivent être appropriés à la forme des pierres ; dans le second cas, la fantaisie seule en dirige le choix (fig. 6, A).

Il en est de même, bien entendu, pour les *matoirs* ;

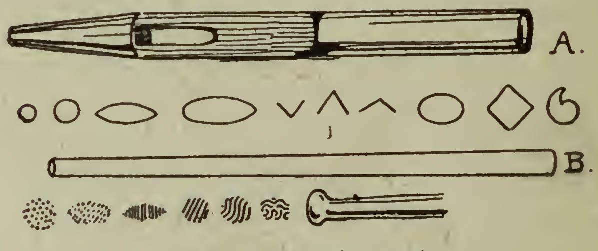


Fig. 6. — Emporte-pièce, matoir.

cependant, un de ceux-ci au moins est indispensable, le matoir proprement dit, qui donne des fonds grisés uniformes, quelle que soit d'ailleurs la disposition du pointillé (fig. 6, B).

Une *pince plate* et une *pince coupante* peuvent être

réunies dans le même outil ; pour le fil, nous ajouterons une *pince ronde* (fig. 7, fig. ABC).

Le *marteau* doit être un marteau de ciseleur, portant une partie plane, élargie et l'autre arrondie en boule (fig. 7, D).

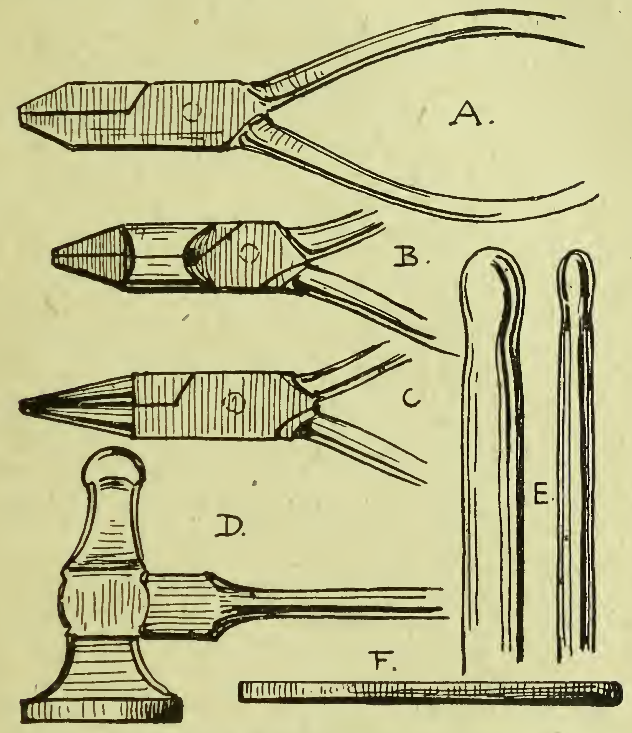


Fig. 7. — A, B, C, Pinces. D, Marteau de ciseleur. E, Bouterolles. F, Ciselets.

Les *bouterolles* sont en buis (fig. 7, E), les *ciselets* en métal (fig. 7, F) ; là encore, c'est l'importance du travail entrepris qui en règle le nombre et la taille.

Ajoutons à ces outils à main, une petite *enclume* en acier ou un petit *tas* ou *bloc* (fig. 8), toujours selon l'ambition de l'artisan, un *coussinet* de cuir formé de trois ou quatre morceaux de basane superposés et fixés ensemble

par les bords ou simplement par une attache aux quatre angles, ou, mieux encore, une *plaque de caoutchouc* d'environ un centimètre d'épaisseur, une *plaque de zinc fort* ou de *marbre*, d'environ 30 à 40 centimètres de côté, des feuilles de *carton fort* et de *bois blanc* dans les mêmes dimensions, une *pierre à huile* pour repasser les lames, les *pâtes à bourrer*, quelques flacons de produits classiques dont nous parlerons en temps

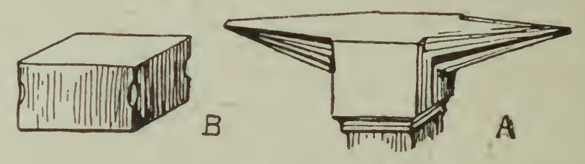


Fig. 8. — A, Enclume. B, Tas.

voulu, les patines toutes préparées dont les marchands de couleur ont des assortiments à décourager le choix le plus difficile, de la *toile d'architecte*, du *papier de verre* ou, mieux, de la *toile émeri* de numéros gradués, de la *ponce en poudre*, des chiffons en grand nombre, et nous aurons un atelier monté pour toutes les sortes de travaux décrits dans les lignes qui suivent.

Cette énumération pouvant effrayer les débutants qui ne voudraient point aborder tous les procédés à la fois, ce dont ils devront être félicités, nous terminerons la description de chaque procédé par un petit tableau récapitulatif des outils et produits indispensables pour ce procédé.



Fig. 9. — *Motif pour métal gravé.* Les fonds sont piqués ou frappés au matoir le motif tracé au pied-de-biche (voy. p. 16).

CHAPITRE II

MÉTAL GRAVÉ

Métal mince. — Gravure à la pointe. — Report du dessin. — Emploi du pied-de-biche.
Métal épais. — Gravure à la pointe, au burin, à l'acide.

Le métal peut être gravé de trois façons :

A la pointe,

Au burin,

A l'acide.

Il est bien entendu que notre cadre ne comprend pas la gravure de reproduction, nous né ferons appel à ces procédés qu'en vue de l'ornementation du métal, nous limitant toujours pour ce genre de travail, comme pour ceux que nous aurons à voir par la suite, au programme de notre titre : *Les procédés faciles.*

1° *Métal mince.* — Étain ou cuivre, le métal mince reçoit sans peine le sillon de la pointe qui ne demande guère plus d'effort que le crayon sur le papier pour y

tracer très lisiblement les dessins les plus compliqués.

Il est évident qu'ici l'intérêt du travail est lié surtout à celui de la composition, le procédé offrant des ressources limitées. Néanmoins, nous pouvons plus qu'un simple tracé.

Le trait peut être en creux ou en relief suivant que nous le faisons sur l'envers ou l'endroit de la feuille, ces deux genres peuvent se combiner, nous pouvons également varier la largeur ou la forme de ce trait en employant tour à tour la pointe de métal, les pointes de bois, la boule emmanchée, le pied-de-biche.

Cés traits peuvent limiter des surfaces nues se détachant sur des fonds matés de façons diverses, simple pointillé piqué à la main, travail au matoir, martelé.

C'est par excellence le domaine des arabesques et des entrelacs, il n'est point à dédaigner.

Notre table de travail porte une plaque de marbre ou de zinc fort sur laquelle nous étendons la feuille de métal à travailler. Il s'agit d'y reporter notre dessin soigneusement établi sur papier.

Deux systèmes se présentent à nous : l'un qui consiste à piquer le dessin et le poncer au noir de fumée, n'est pratique que si la surface du métal n'est pas polie ; de plus, si le dessin est un peu compliqué, nous nous exposons à le perdre en le repassant soit au crayon, soit à la pointe ; il est préférable d'employer la toile d'architecte.

Cette toile, sur laquelle notre dessin a été soigneusement arrêté, est placée sur la feuille de métal qui repose sur le marbre si c'est de l'étain, sur du carton s'il s'agit de cuivre et maintenue par des poids.

Une simple pression de la pointe suffit à reporter suffisamment les contours essentiels auxquels il faut se tenir.

Le dessin reporté, nous plaçons le métal sur la plaque de caoutchouc et n'avons plus qu'à suivre le

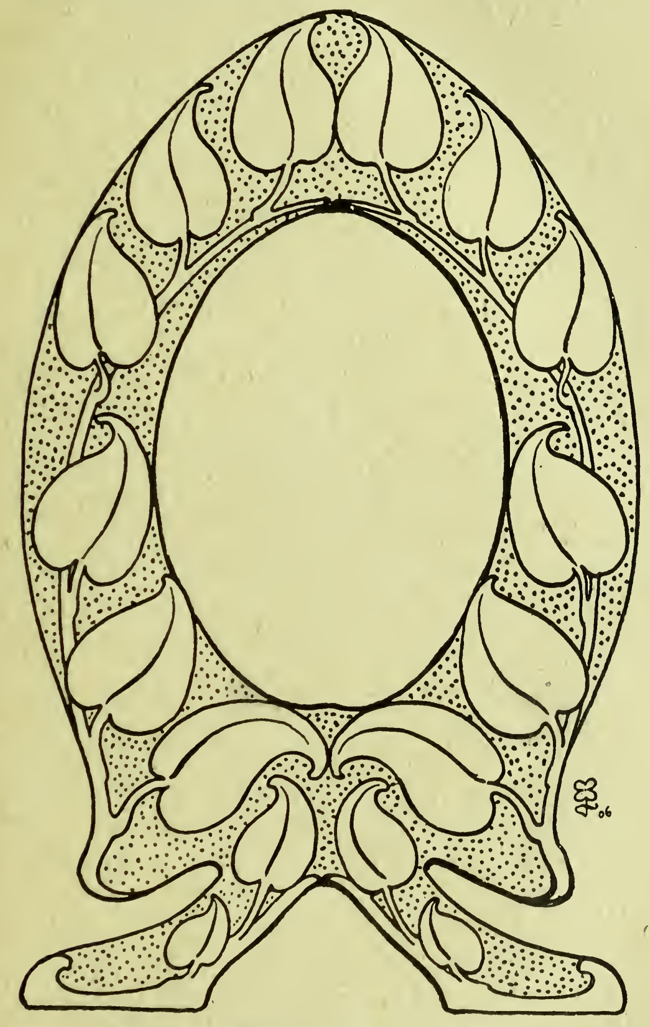


Fig. 10. — *Cadre*. Le motif est tracé à la pointe soit en relief, soit en creux et limité par un fond maté (voy. p. 14).

tracé avec la pointe choisie pour l'exécution définitive en appuyant plus ou moins, retournant le métal

suivant que le trait doit être en creux ou en relief.

Ce trait forme un sillon dont la coupe représente l'intersection de deux courbes plus ou moins prononcées suivant l'insistance de l'outil; les surfaces ainsi limitées prennent donc une forme bombée dans le sens opposé à celui du trait, on peut tirer partie de cette disposition.

Il ne faut pas tenir la pointe comme un crayon, on aura grand avantage à s'en servir de la façon suivante. Les doigts étant allongés, le bout s'arrêtant à 4 centimètres environ de l'extrémité de l'outil, on le manie, en le tenant couché le plus possible, toujours dans le sens du prolongement de la tige, un peu comme si l'on se servait d'un tire-ligne sans règle. Naturellement c'est la feuille de métal qui évolue pour faciliter ces mouvements de l'outil. On trouvera à cette méthode les avantages d'une augmentation considérable de force, de nettete et de sûreté de main. Elle permet le tracé à main levée de lignes droites parfaitement régulières et éloigne tout danger de déchirure du métal. Le trait à la boule est plus flou et d'une indécision que l'on peut agrémenter en appuyant plus ou moins; c'est surtout dans les ornementations de fonds qu'il trouve son emploi.

Avec le pied-de-biche on peut obtenir une sorte de rubanné agréable. Le trait est tracé à l'envers sur le métal portant sur la plaque de caoutchouc ou le coussinet de cuir. On retourne sur le marbre et avec le même outil on abaisse le fond de chaque côté du trait formé, on retourne la feuille à nouveau, toujours sur le marbre et l'on repasse le trait pour bien aplatir le fond et aviver les arêtes. A l'endroit, le trait présente alors l'aspect d'un galon posé sur le fond.

2° *Métal épais.* — Étain ou cuivre épais se gravent

encore à la pointe, mais cette fois la pointe doit être aiguë etentamer la surface du métal. Ce ne peut être qu'un travail assez superficiel n'ayant guère d'intérêt qu'en combinaison avec d'autres procédés, le trait au burin par exemple.

L'usage du burin demande une certaine pratique, les débutants ne doivent pas s'attendre à tracer du



Fig. 11. — *Dessus de boîte.* Même procédé que pour la figure 10, mais le fond est formé de traits gravés à la pointe en relief et en creux.

premier coup des lignes bien régulières de forme ni de profondeur, il faut des essais et pour ces essais même un certain déploiement de force, surtout pour le cuivre, et une grande sûreté de main. Un travail exécuté complètement au burin me paraît sortir des procédés faciles. Il peut être utile cependant d'apprendre à manier cet outil pour donner une touche de vigueur ou accentuer une ligne.

On sait que le burin est une tige d'acier quadrangulaire dont l'extrémité est coupée obliquement de façon à présenter un plan en forme de losange plus ou moins allongé. Cette tige est fixée dans un manche en

bois habituellement terminé en pomme pour bien s'adapter au creux de la main qui pousse l'outil bien maintenu entre les doigts, l'index en avant (fig. 5).

Le burin trace donc un sillon en forme de V, détachant des copeaux de métal. Il doit être maintenu excessivement tranchant et il faut en aviver souvent les arêtes en le frottant sur la pierre à aiguiser.

L'échoppe est un burin dont la lame en forme de rectangle allongé présente à son extrémité une partie tranchante droite (fig. 5).

Le cuivre épais ou le zinc, — c'est le seul cas où nous ayons besoin de nous occuper de ce métal, — peuvent être gravés à l'acide et c'est ici exactement le procédé de la gravure de reproduction, seulement la plaque gravée étant pour nous le but et non le moyen, comporte une façon différente de traiter le dessin.

On voit cependant des dessus de boîtes, des plaques de porte, des boutons d'habit, etc., gravés à l'eau-forte, identiquement semblables aux planches destinées à l'impression et obtenues par les mêmes procédés.

Nous pouvons obtenir par les morsures d'acide, un travail d'aspect différent et susceptible d'une jolie note d'art. Il consiste à comprendre dans nos motifs d'ornementation en silhouette se détachant sur un fond quelques lignes simples indiquant les détails de forme.

La plaque étant recouverte de vernis à graver, la partie qui doit former le fond est complètement mise à nu et attaquée à l'acide. Ce travail de morsure fait par attaques successives donne des résultats fort savoureux, mais il demande évidemment un tour de main qui est à acquérir. Nous l'indiquons ici pour ceux

auxquels la pratique de l'eau forte est familière; pour

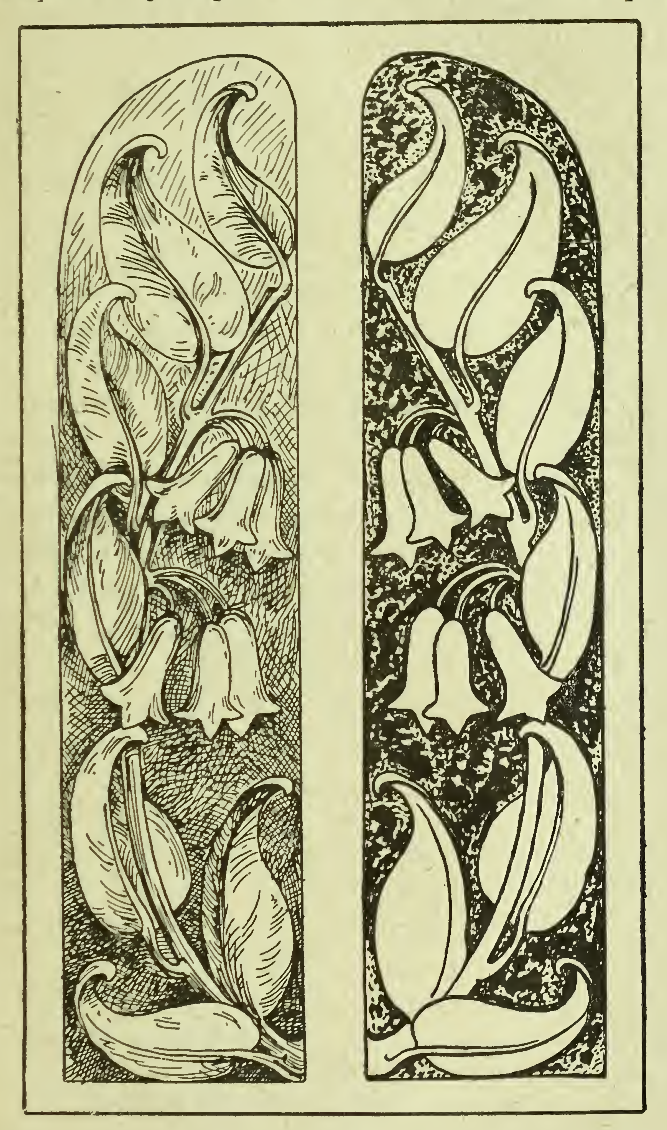


Fig. 12. — *Plaques de porte gravées à l'eau-forte.* Le même motif est présenté interprété par deux procédés différents : celui de gauche est traité à l'effet pittoresque exactement comme une planche destinée à la reproduction. Celui de droite se présente sur un fond inégalement mordu.

les autres, nous devrons les renvoyer aux traités spéciaux consacrés à cet art.

Matériel pour la gravure sur métal mince. — Papier dioptrique mat (éviter le papier glacé sur lequel la mine de plomb marque mal); toile d'architecte; plaque de marbre ou de zinc; plaque de caoutchouc ou coussinet de cuir; pointe mousse en acier (fig. 3, A); une ou deux pointes de grosseurs différentes en bois, os ou métal (des clous emmanchés peuvent être facilement façonnés pour cet usage en les frottant sur la pierre à aiguiser); pied de biche (fig. 4, D); boule emmanchée (fig. 4, C).

Matériel pour la gravure sur métal épais. — Ajouter au matériel ci-dessus : 2 pointes de graveur (fig. 3, C); 2 burins (fig. 5, A); 1 échoppe (fig. 5, C).

Pour la gravure à l'acide : étau à main pour tenir la plaque; vernis à graver; acide azotique; cuvettes en faïence.



Fig. 13. — *Motif pour métal repoussé.*

CHAPITRE III

MÉTAL REPOUSSÉ

Métal mince. — Établissement du dessin. — Modelé. — Comparaison avec les procédés employés pour le cuir. — Bourrage des reliefs. — Repoussé sur bois tendre. — Fonds ornés. — Le cloisonné.
Métal épais. — Report du dessin. — Modelé. — Travail au marteau, au ciselet.

1° *Métal en feuilles minces.* — Voici le plus charmant des procédés du métal permis aux moyens modestes.

Il se trouve être à la fois le plus facile et le plus brillant : entre des mains habiles il est susceptible de produire des œuvres d'art de premier ordre ; avec du soin, des doigts médiocrement expérimentés peuvent en tirer des ouvrages véritablement agréables.

Il est entendu que ceci s'applique au travail du métal en feuilles minces, celui que l'on peut modeler à l'ébauchoir et au doigt sans l'intervention de la pince et du marteau.

Notre matière ici atteint un dixième de millimètre d'épaisseur au maximum, lorsqu'elle dépasse sensiblement cette proportion elle rentre dans le domaine d'un procédé différent.

Plus le métal sera mince, plus il sera facile à travailler, mieux il se prêtera à des souplesses d'exécu-

tion, moins il aura de tendances aux cassures et à cet aspect d'ustensile de cuisine hors d'usage qu'on voit souvent à des ouvrages d'amateur en ce genre.

L'épaisseur du métal n'augmente en rien la solidité du travail qui dépend du support et des matières de remplissage, elle ne peut qu'être un obstacle aux finesses.

Ces observations se rapportent indistinctement à tous les métaux que nous employons.

Nous serons bref de conseils pour l'établissement des dessins dont le choix relève du goût de l'exécutant et de la conscience de ses moyens d'interprétation. Aux débutants, nous recommanderons seulement de se méfier de leurs forces et en particulier de leur persévérance ; ils seront prudents en évitant les travaux de longue haleine, les compositions trop chargées, l'excès des lignes courbes, et, plus encore, des lignes parallèles, les dessins dont la régularité fait l'intérêt, les motifs symétriques ; dans tous ces cas les négligences sont plus sensibles et l'inexpérience y contractera de mauvaises habitudes vite prises et difficiles à perdre, telles que celle de se consoler facilement de l'exécution la plus lâchée.

Pour le report du dessin sur la plaque de métal, nous nous conformerons aux indications du chapitre II.

Nous le supposons donc nettement indiqué par un trait mince visible en creux d'un côté de la feuille de métal, en relief de l'autre, nous avons limité ce trait aux contours principaux.

Les personnes qui ont l'habitude de repousser le cuir devront se défendre d'appliquer identiquement au métal ce procédé, que je rappellerai ici pour en souligner les différences avec celui que je préfère pour notre travail actuel.

Pour repousser le cuir on en gratte l'envers du côté chair avec un ébauchoir pour le distendre et le boursoufler. Ce boursouflement est soutenu par des boulettes de cire ou d'autre matière malléable qui nous permettent de modeler *par-dessus* dans la forme du relief voulu, le métal ne pourrait sans cassures subir ce traitement auquel la souplesse du cuir se prête sans difficulté. Le métal distendu ne reprendra pas sa forme première, il faut donc arriver par progression au relief exigé. Nous le travaillerons sans support de cire; au contraire du cuir, les moindres traits de l'outil sur l'envers seront visibles sur la face, c'est un avantage dont le support nous priverait sans compensation.

Le modelé sera donc fait *par-dessous.*

Pour être clair, je supposerai l'exécution d'une feuille d'arbre.

Notre plaque de métal mince est sur le coussinet, caoutchouc ou cuir. Je préfère le caoutchouc qui ne garde aucune trace des efforts qu'il a à supporter au cuir qui reçoit toutes les empreintes et se couvre rapidement de sillons et de dépressions susceptibles de faire dévier l'outil.

Nous traçons à la pointe le contour de la feuille et les nervures qui doivent se présenter en creux.

Le métal est alors replacé sur le marbre, toujours posant sur l'envers, et avec l'ébauchoir nous abaissons le métal autour du motif qui se trouve prendre par là un relief très appréciable que nous devons soigneusement éviter d'exagérer.

Nous retournons alors la face endroit sur le coussinet et avec l'ébauchoir, la boule et la pointe, modelons notre feuille en creux, *exactement le travail opposé à celui que nous ferions sur le cuir.*

Les retouches à l'endroit risquent d'écraser et de produire les cassures, le plus désagréable des accidents parce qu'il trahit la faiblesse de notre matière, elles doivent donc être exécutées avec beaucoup de discrétion et une grande légèreté de main.

Les tiges, en général toutes les lignes qui doivent se présenter en relief, sont tracées à l'envers sur le coussinet et préférablement d'une pression continue de l'outil sans reprises, au moyen de l'ébauchoir, de la boule ou de la pointe suivant la grosseur cherchée, puis l'ouvrage est retourné sur le marbre, l'endroit en dessus, et le trait est cerné des deux côtés au moyen de l'ébauchoir ou du pied-de-biche.

En règle générale, chaque fois que nous avons produit un relief par le travail à l'*envers* sur le *coussinet*, nous devons à l'*endroit* sur le *marbre* reprendre les contours en aplanissant le fond. Cet aplanissement du fond ne sera pas réservé pour la fin, il doit être fait et refait souvent au cours du travail, ici nous n'avons pas à craindre, comme pour le cuir, de fatiguer la matière et nous ne devons pas perdre de vue cette observation constante : toutes les opérations du repoussé doivent être menées *d'ensemble* par états successifs modérés et sans brusquerie.

C'est par une pression progressive de l'outil, des frottements répétés en tous sens que le métal s'étire et se creuse sur le coussinet.

L'ébauchoir courbe, au dos bien arrondi, remplacera avantageusement la boule pour préparer les reliefs comprenant une surface un peu étendue, l'action sera plus douce.

Lorsqu'ils sont possibles, les mouvements de frottements tournants sont préférables à ceux de va et vient.

C'est à dessein que nous ne parlerons pas ici de l'ornementation des fonds, nous ne nous en occuperons qu'après l'opération du bourrage.



Fig. 14. — *Boîte carrée en métal repoussé.* La partie inférieure de la figure représente un des quatre côtés verticaux de la boîte.

Elle est beaucoup plus simple avec le métal qu'avec le cuir, il s'agit simplement de couler dans les cavités

formées par le relief une substance momentanément liquéfiée et susceptible de prendre avec le temps une dureté suffisante.

Le choix de cette substance doit être dirigé par les considérations suivantes :



Fig. 15. — Motif sans application spéciale, pouvant convenir à des travaux d'une échelle relativement grande.

Facilité de la fusion, afin que les parties les plus fines soient rigoureusement remplies.

Prise assez lente pour permettre les retouches.

Adhérence au métal; il est désagréable de sentir le métal se détacher du support, bien qu'il n'y ait pas de danger qu'il soit déformé, si ce support reproduit exactement les détails du relief.

Cohésion de la matière. — Il est plus désagréable encore, lorsque la matière du support est trop cassante, d'en entendre des fragments courir en liberté

entre l'enveloppe métallique et la surface du montage.

Il existe des variétés nombreuses de ces matières à bourrer ; le plus difficile est de choisir à coup sûr, le plus simple est d'essayer.

Évidemment, la meilleure de ces compositions est



Fig. 16. — Motif sans application spéciale, pouvant convenir à des travaux d'une échelle relativement grande.

celle que vous recommandera votre marchand de couleurs habituel; je ne vous le dirais pas, qu'il se chargerait de vous le démontrer.

Nous avons, en tout cas, à notre disposition, plusieurs matières faciles à mettre en œuvre.

D'abord, la simple cire à modeler, très amollie et poussée au doigt, ou le mastic de vitrier qui a l'inconvénient de graisser le support de montage, ce qui peut être gênant si c'est un simple carton. La sciure de bois mêlée à la colle de farine, la cire à modeler délayée à

chaud avec de la poudre de ponce, le plâtre avec de la colle forte ou avec la dextrine ont leurs avantages.

Quelle que soit la matière employée à chaud ou à froid, une précaution est à observer : le bourrage doit être très exactement limité aux reliefs; le travail terminé, la plaque de métal doit présenter à l'envers une surface parfaitement plane, de telle sorte que posée sur le support de montage, elle s'y applique exactement.

Le cuir peut s'accommoder d'un bourrage un peu débordant qui se perd dans son épaisseur, toute la feuille de métal est déformée par une parcelle solide, glissée entre elle et le support, à moins qu'elle n'en moule indiscrètement la forme.

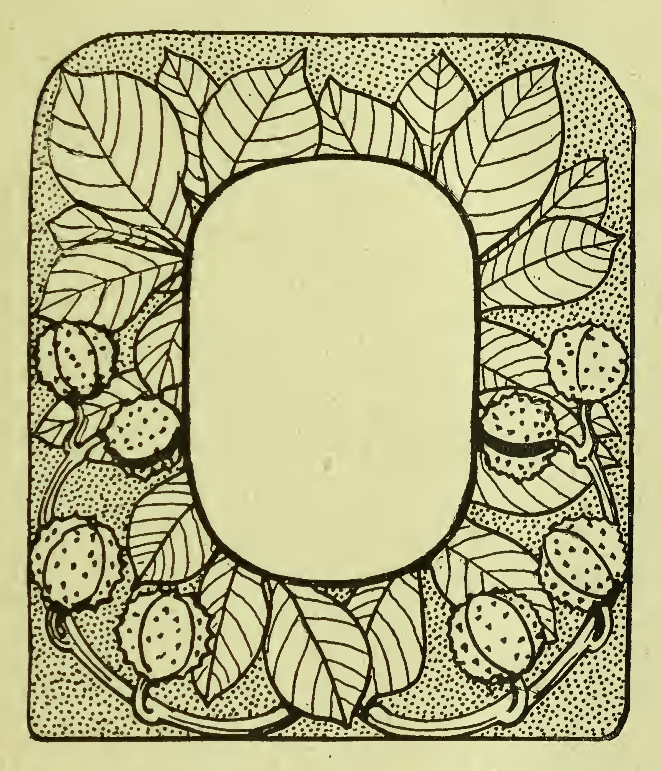
Il faut encore tenir compte, pour le choix du bourrage, de la façon dont le métal doit être monté.

Ordinairement, la plaque travaillée est appliquée sur du bois, sur du carton ou sur toute autre substance avec laquelle elle doit faire corps ; elle peut, dans certains cas, qui doivent rester exceptionnels, être livrée à ses propres forces. Il faut alors employer du métal aussi fort que le permet le procédé à l'ébauchoir, puis coller à la surface de la partie bourrée un morceau de peau sciée ou de soie légère débordant quelque peu tout autour si cela est possible. Si la partie bourrée se présente découpée, on collera la peau également débordante, et ce n'est que lorsqu'elle sera parfaitement s he qu'on la coupera, au ras du découpage, au canif ou aux ciseaux.

Il y a un procédé qui permet de se passer complètement de bourrage, les gros reliefs lui sont interdits, mais on peut en tirer de très agréables partis. Il con-

siste à travailler le métal fixé définitivement sur un bois tendre, sapin ou peuplier, en le repoussant sur le seul côté accessible, c'est-à-dire à l'endroit.

C'est le contraire du travail décrit plus haut, il cor-



Fgi. 17. — *Cadre.* Ce cadre est prévu en cuir repoussé ou simplement gravé. Les marrons, avec ou sans les tiges, sont seuls en cuivre repoussé (voy. p. 40).

respond à peu près à ce que nous appelons le ciselé pour le cuir et qui consiste à prendre les reliefs dans l'épaisseur de la matière, mais avec des ressources très inférieures. Ici, notre matière est, en réalité, le bois que nous modelons à travers le métal.

Ce procédé très simple ne comporte pas une grande

recherche de détails, il convient aux surfaces assez étendues, aux objets destinés à être vus à une certaine distance, par exemple, des revêtements de murs, des panneaux de porte, de grandes jardinières, et s'accommode le mieux des compositions larges, des motifs

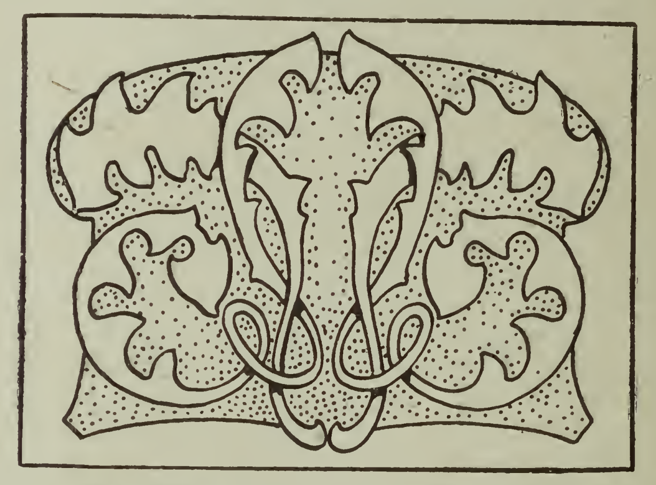


Fig. 18. — *Motif* utilisable pour divers procédés, mais en particulier pour celui du repoussé sur fond de bois tendre (voy. p. 28).

sommairement modelés mais indiqués par des lignes fermes soutenues par des jeux de fonds.

C'est seulement lorsque toutes les opérations de bourrage sont terminées que nous nous occuperons de l'ornementation des fonds qui peuvent être frappés ou gravés.

La fantaisie de l'exécutant sera éclairée par l'usage, les combinaisons les plus amusantes peuvent être suggérées par les hasards et même les accidents du travail, nous en noterons ici quelques-unes destinées à servir de base à beaucoup d'autres :

1° Avec la pointe ou la boule, suivant qu'on veut le

dessin ferme ou flou, couvrir le fond de motifs répétés, spirales, compartiments irréguliers, pointillés, soit sur l'endroit, soit sur l'envers, soit en combinant les deux partis.

Observons que pour tous les genres de fonds le tra-



Fig. 19. (Voy. fig. 18.)

vail peut être exécuté sur le marbre ou sur le coussinet suivant la valeur qu'on veut lui attribuer. Si l'on se sert du coussinet, il sera bon, le travail terminé, de le repasser posé à l'endroit sur le marbre, soit avec la main, soit avec une tige de bois enveloppée d'un chiffon pour l'aplanir. Il peut être quelquefois amusant de frotter vigoureusement pour écraser le motif au point de n'en laisser subsister qu'une trace légère.

2° Frapper directement les fonds avec la partie arrondie du marteau.

3° Frapper au matoir. Le matoir proprement dit sert à mater, c'est-à-dire à couvrir d'un grain plus ou moins fin, certaines parties du métal destinées à faire valoir les parties lisses. On sait que c'est une petite tige de

métal, acier trempé ordinairement, façonnée à l'une de ses extrémités en plate-forme gravée diversement en vue de l'empreinte à produire. Le matoir est aussi gravé en petits motifs, cannelures, étoiles, fleurons divers, les plus heureux sont toujours les plus simples; l'exécutant le plus inexpérimenté peut de quelques coups de lime en fabriquer lui-même qui seront parmi les meilleurs.

Les papillons, oiseaux, cyclamens et autres gentillesses finement détaillées sont à exclure de notre arsenal, où les peuvent remplacer très avantageusement les gros clous épointés de façons diverses.

Les fonds ornés ont l'agrément de donner de la tenue d'ensemble à l'ouvrage, de dissimuler certaines imperfections ou d'effacer des essais malencontreux, enfin de retenir les dépôts de patines, ils ne doivent jamais détourner l'intérêt de la composition au détriment du motif principal, les plus riches et les plus compliqués doivent être maintenus à ce rôle impersonnel de mise en valeur. Pour cette même raison, s'il peut entrer plusieurs éléments dans la composition d'un fond, en règle générale, celui-ci doit procéder d'un parti unique.

Matériel pour le repoussé sur métal mince. — Ajouter au matériel cité, p. 20 : ébauchoir droit (fig. 4, A); 2 ou 3 spatules courbes (fig. 4, B); pâte à bourrer; matoirs (fig. 6, B); marteau de ciseleur (fig. 7, D).

Nous mentionnerons avec quelques détails, une variété de repoussé en métal mince où l'on peut chercher des effets très spéciaux, le cloisonné.

La composition devrait toujours être établie en vue du procédé auquel on la destine; dans la pratique, il

n'en est pas toujours ainsi, hélas ! pour le cloisonné, il faut se soumettre à cette loi.

Le métal joue ici un rôle d'utilité, il n'est que le support des émaux. Le dessin est tracé à l'envers de la feuille sur le coussinet avec la pointe mousse en insistant un peu ; il faut s'appliquer à donner à ce trait une profondeur sensiblement égale ; trait extérieur du motif et traits intérieurs doivent se rejoindre avec netteté et former un réseau ininterrompu. La feuille est alors retournée sur le marbre, avec l'ébauchoir on abaisse le fond de chaque côté de chaque trait, de telle sorte que celui-ci arrive à former un bourrelet dont l'épaisseur une fois adoptée doit être maintenue égale pour un même travail. Elle peut être réduite au double de celle du métal employé, car on peut arriver, avec la tige de la pointe tenue perpendiculairement, à appliquer exactement l'une contre l'autre les deux parois du bourrelet.

Les cloisons ainsi obtenues n'ont pas une hauteur considérable, elles sont suffisantes pour délimiter une série de petites surfaces où l'on étendra au pinceau de l'émail à froid.

Il sera utile de superposer les couches d'émail jusqu'à ce qu'elles affleurent à la partie supérieure des cloisons.

L'émail donne des tons plats, on peut le remplacer par des ciments, des cires ou des pâtes que l'on mélange inégalement de couleurs pour obtenir des marbrures et des jaspés.

La plupart des pâtes à bourrer peut servir à cet usage, on obtient également de bons résultats du plâtre fin mélangé à la colle forte et additionné de couleurs en poudre ; cette mixture s'applique humide

au couteau à palette, on peut remplacer la colle forte par la dextrine délayée à l'eau tiède.

Notons encore, toujours avec les couleurs en poudre, la cire à modeler pétrie au doigt ou coulée chaude, le mastic de vitrier avec les couleurs à l'huile.

Quelle que soit la pâte employée, elle doit remplir exactement la cavité et plutôt dépasser légèrement le niveau de la cloison ; lorsqu'elle est parfaitement sèche, on polit tout l'ouvrage en le frottant d'un mouvement circulaire sur une plaque de marbre saupoudrée de ponce. Il peut y avoir avantage à n'appliquer la pâte qu'après avoir terminé le montage définitif de la feuille de métal ; dans ce cas, on emploiera pour commencer le polissage du papier de verre fin, on le terminera avec la poudre de ponce sur un chiffon légèrement huilé.

Matériel pour le cloisonné. — Ajouter au matériel, p. 32 : émail à froid ; ciments colorés.

2° *Métal en feuilles épaisses.* — Lorsque le métal auquel nous nous attaquerons dépassera sensiblement l'épaisseur d'un dixième de millimètre, nous devrons faire appel à un procédé et à des outils différents.

C'est le travail au marteau.

Pour tous les métaux, le procédé est le même, l'effort sera seulement un peu moindre pour l'étain.

Sur ce dernier métal, le dessin peut être reporté à la pointe mousse au moyen de la toile d'architecte, comme nous l'avons vu plus haut; la mollesse du métal lui permet, quelle que soit son épaisseur, de recevoir l'empreinte suffisamment.

Pour le cuivre et les similaires, il n'en va pas de même. Le dessin devra être poncé puis repassé à l'encre ou

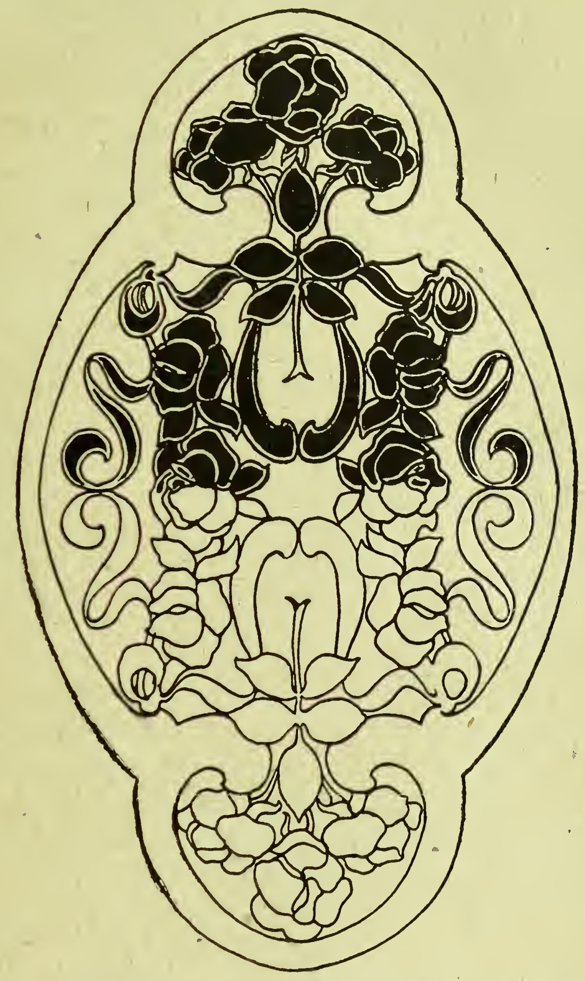


Fig. 20. — *Presse-papiers.* Plaque exécutée en cloisonné (voy. p. 32). La partie supérieure de la figure indique la distribution de l'émail dans les cloisons ; la partie inférieure, qui est symétrique, a été laissée au trait pour faciliter le relevé du modèle. L'entourage est un trait simplement gravé, le fond est prévu en métal uni, il peut être émaillé comme le motif.

à la pointe aiguë ; l'encre offre l'avantage d'être facilement effacée lorsqu'elle n'est plus utile.

Les reliefs les plus saillants sont alors obtenus en frappant par derrière avec la partie arrondie du marteau la feuille de métal posée la face en dessous sur la plaque de caoutchouc. Ici, le coussinet de cuir se trouverait insuffisant.



Fig. 21. — *Plafonnier électrique.* Cet objet se compose d'une série de feuilles de cuivre épais découpé et légèrement modelé au marteau, superposées suivant la coupe représentée au bas de la figure.

Cependant, il ne faut pas compter, comme dans le travail décrit plus haut (p. 21), établir ici les reliefs dans leur forme définitive, c'est une simple préparation, une distension qui correspond à celle que nous produisons au début des opérations du cuir repoussé.

La feuille de métal est retournée face en dessus et

posée soit sur le marbre, à la condition qu'on interpose entre celui-ci et le métal une feuille de carton fort pour amortir les chocs, soit sur une plaque de zinc ou encore sur un coussinet cimenté.

Ce coussinet est une planchette de bois sur lequel on a étendu en couches de 2 ou 3 centimètres d'épaisseur du ciment de ciseleur. Ce ciment est une matière ayant l'apparence de la cire à cacheter, comme elle, fusible à une basse température. Le métal à travailler est fortement chauffé et appliqué sur ce coussinet avec lequel il fait corps, on le travaille ensuite au ciselet.

Pour les travaux auxquels nous limitons ici notre ambition, le ciment doit rester exceptionnel et réservé aux objets de petites dimensions.

Il y a des ciselets de toutes les formes, toutes les variétés se rapportent à un type : la petite tige d'acier qui, frappée au marteau, modèle les surfaces en les abaissant plus ou moins. Quel que soit le support adopté, la marche du travail est identique.

Il faut d'abord commencer par cerner d'un trait continu les contours du dessin ; ce trait est formé des empreintes frappées par le ciselet rapprochées les unes des autres, et même se couvrant un peu.

Les ciselets tracent un petit trait plus ou moins long et large, on les choisit suivant les exigences des courbes à suivre.

Le marteau, seul ou avec l'aide des ciselets, abaisse ensuite tous les fonds au niveau voulu, puis on modèle les reliefs de la même façon.

Les fonds sont alors régularisés au matoir qui fait disparaître les traces du ciselet sous un travail uniforme.

Matériel pour le repoussé sur métal épais. — Ajouter au matériel cité, p. 32 : coussinet cimenté ; ciselets ; matoir ; marteau (fig. 7 D) ; bouterolles en buis (fig. 7 E).

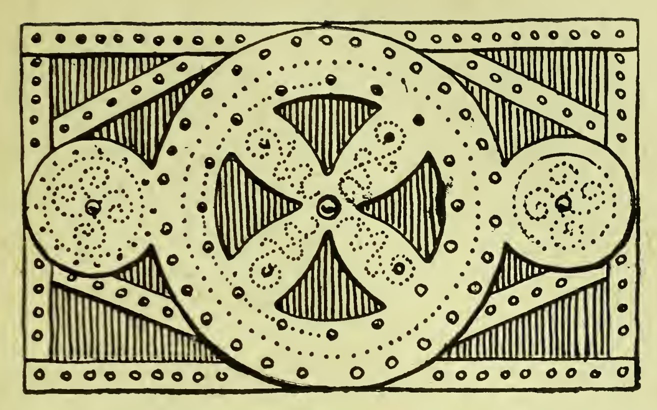


Fig. 22. — *Motif* formé de plaques et bandes de métal découpé et appliquées au moyen de clous sur un support recouvert d'étoffe. La décoration du métal est complétée par un pointillé.

CHAPITRE IV

DÉCORATION COMBINÉE DU MÉTAL AVEC D'AUTRES MATIERES

Applications de métal sur fonds. — Bandes cloutées. — Motifs repoussés. — Le découpage. — Métal sur cuir, cuir sur métal, métal sur métal. — Le rivage. — Métal et verre. — Les cabochons.

Aux différents procédés d'orner le métal lui-même, on peut ajouter les variétés de combinaisons qu'il peut fournir avec d'autres matières.

Il ne s'agit plus ici d'envelopper de métal un support invisible et réduit à la fonction de simple utilité, sur le bois, le cuir, l'étoffe ou sur un métal de matière différente, des motifs découpés peuvent être appliqués avec intérêt.

De simples bandes de métal fixées par de petits clous peuvent fournir des arrangements variés à l'infini, des motifs découpés à plat, rinceaux, fleurons disposés en semis fourniront une décoration qui peut

être d'exécution très simple et d'effet très riche. C'est un travail de goût, de soin et de patience.

Ces mêmes bandes et motifs seront gravés, pointillés, frappés au matoir avec plus ou moins de complication.

Enfin, les motifs découpés peuvent être travaillés en relief aussi complètement que lorsqu'ils font corps avec la plaque de métal. Dans ce dernier cas, il est souvent possible de supprimer l'emploi des clous que la colle forte la plus adhérente ne suffit pas habituellement à éviter, pour appliquer solidement les ornements plats sur n'importe quelle matière.

Il peut être agréable, par exemple dans un travail de cuir repoussé, de faire intervenir le métal pour certaines parties comme des fleurs ou des fruits. Là, le motif en métal devra adhérer au fond sans attache sensible et aussi intimement pour l'œil que les feuilles qui en sont partie intégrante.

Le motif découpé sera bourré très exactement de façon que la matière de bourrage affleure les bords sans les dépasser.

Au centre de la place qu'il doit occuper sur la surface du support, on enfoncera de biais deux ou trois petites pointes fines sans tête suivant l'importance du motif; il est néanmoins nécessaire d'en avoir au moins deux; il n'y a pas inconvénient à ce qu'elles soient très inclinées, ce qui est quelquefois obligé lorsque le relief est peu accusé.

On amollit ensuite le bourrage du motif en le chauffant ou en le mouillant suivant sa nature, et on applique celui-ci à la place voulue en le faisant tourner légèrement dans le sens horizontal pour que les pointes inclinées s'engagent complètement dans le bourrage.

Si le support est en cuir, on le mouillera légèrement

avant l'application du motif que l'on appuiera fortement avec la main de façon à y faire pénétrer les bords

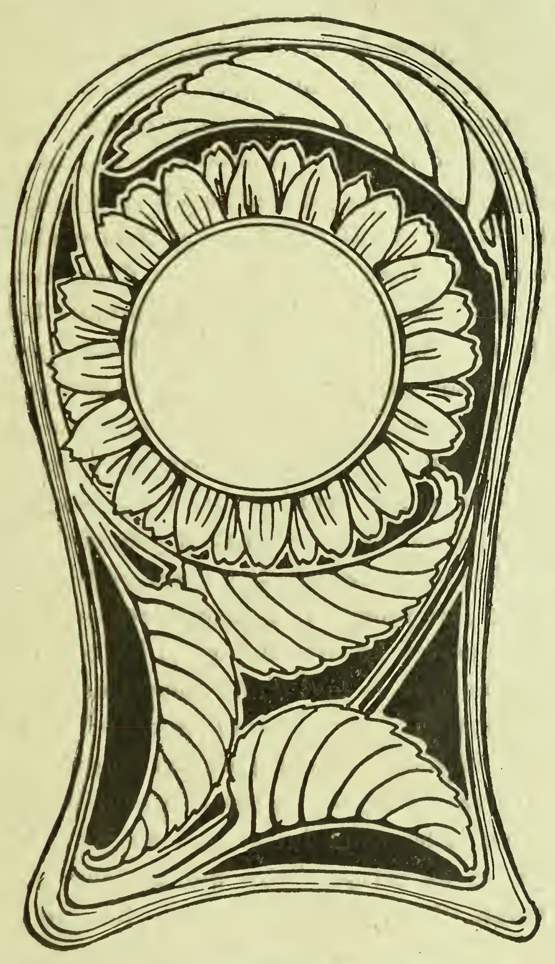


Fig. 23. — *Pendule ou baromètre.* Tout le motif peut être pris en relief sur une plaque de cuivre maintenue par un cadre de bois ou toute autre matière ; on peut encore découper la fleur seule en métal et l'appliquer sur un fond de cuir où seraient traitées en relief les feuilles et la tige (voy. p. 40).

du métal préalablement dressés le plus verticalement possible.

Le bourrage complètement pris, il sera bon quel-

quefois de sertir le motif d'un trait de pointe très près du métal pour achever l'adhérence.

Sur le bois et les étoffes, le procédé est identique; sur la céramique et le verre, il faut se contenter de la colle. Comme pour les bourrages, il y a des quantités de formules; consultez votre marchand de couleurs, les classiques restent la colle forte et la seccotine.

Certains découpages peuvent avoir à se passer de support, ou au moins celui-ci doit-il être réduit au minimum, par exemple, dans le cas d'un abat-jour; s'il s'agit de métal mince il faut en combiner la décoration de telle sorte que tout le motif soit gaufré et puisse recevoir un bourrage qui le consolidera. Ce bourrage bien sec, le motif sera appliqué sur le marbre face en dessus et les contours en seront repassés à la pointe, comme nous l'avons vu plus haut au sujet du cuir, de façon à adoucir les bords du métal. Les méticuleux colleront sur toute la surface du bourrage, un morceau de peau mince ou de papier qu'ils découperont ensuite en rasant les contours, ils couvriront ensuite le tout d'une couche de bronze en poudre délayé au vernis ou simplement à l'eau, blanc s'il s'agit d'étain ou d'argent, jaune ou rouge suivant le ton du cuivre, les plus pressés se contenteront de badigeonner le bourrage lui-même, encore ce raffinement n'a-t-il de raison d'être que si l'envers risque d'être visible. Il devient par contre une mesure de soin nécessaire dans le cas d'application sur une matière transparente, verre ou toile métallique.

Ces applications de métal supposent donc le découpage, opération qui ne demande que du soin et un certain mépris des ampoules aux doigts. Elle peut se

faire pour le métal mince, soit aux ciseaux, soit au canif.

Ce dernier procédé n'est peut-être pas le plus pratique, car il demande une grande sûreté de main et impose le souci de passer continuellement la lame



Fig. 24. — *Plaque découpée pour dessus de pelote à épingles.*

sur la pierre à huile, car le tranchant s'émousse rapidement.

Le découpage au canif se fait sur une plaque de verre, ou mieux sur un carton qui ne devra servir qu'une fois, car les traces laissées par le canif lors du premier travail feraient dévier l'outil pour le suivant avec grand dommage ; le bois est mauvais parce que l'outil peut s'engager à l'improviste dans les fibres plus tendres et dévier plus brusquement encore ; le verre met rapidement la lame hors de service.

Les formes de canifs sont innombrables, les lames un peu fortes sont mieux en main que les trop souples ;

j'estime pour cette même raison qu'il vaut mieux se servir de l'outil en le tirant qu'en le tirant.

Pour les jours très étroits, on pourra employer une petite lame coupante en forme de ciseau à froid dont on se servira en l'appuyant perpendiculairement.

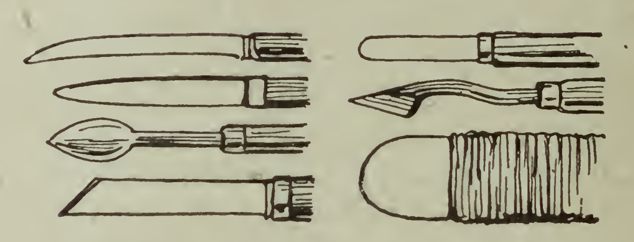


Fig. 25. — *Canifs et lames diverses pour le découpage.*

Les petits burins peuvent être accommodés sans grande peine à cet usage, il suffit de les user à la meule n biseau pour obtenir une gsection rectangulaire au lieu de la section en losane

Il y a encore des lames arrondies que l'on manœuvre également en les maintenant perpendiculaires et en les faisant basculer à la manière d'un hachoir. On peut confectionner soi-même ces outils avec de vieux canifs un peu larges ou des cooteaux de table hors d'usage dont on cassera la lame aux deux tiers ; la meule et la pierre à huile donneront la forme et le tranchant voulu.

Quand l'épaisseur du métal le met hors du domaine de cet outillage, il faut employer la scie pour le cuivre et l'argent; pour l'étain, qui se déchire facilement, on prendra le ciseau à froid et le marteau.

La scie à découper peut entrer dans le matériel de l'amateur, il y en a d'un maniement très simple et d'un prix très abordable, en commençant à la scie à main jusqu'aux systèmes plus perfectionnés à ressorts et à pédales.

Si le travail de découpage est compliqué et demande une grande régularité, nous conseillons d'envoyer sans scrupule le dessin très exactement arrêté à un découpeur professionnel, la dépense sera largement compensée par l'économie d'un temps qui peut être plus utilement ou plus agréablement employé; en outre, le matériel industriel fournit, suivant l'épaisseur du métal, plusieurs motifs à la fois, rigoureusement semblables par conséquent, ce qui peut avoir son importance.

Les applications de métal repoussé se combinent très agréablement avec les repoussés du cuir, on peut les



Fig. 26. — *Entrée de serrure*. Motif destiné à être découpé et monté à jour. Métal repoussé.

comprendre de deux façons : que le métal soit posé sur le cuir, ou, qu'au contraire, il soit recouvert par celui-ci.

Dans les deux cas, il est habituellement préférable que l'une des deux matières soit traitée plus simplement que l'autre.

Nous avons vu plus haut comment le métal doit être fixé sur le cuir; si le métal vient en transparence sous le cuir découpé, certaines précautions sont à prendre.

Le métal est posé sur le support de bois ou de carton qu'il recouvre en entier ; s'il s'agit d'un métal précieux ou que l'on veuille éviter un trop grand poids, on peut supprimer les parties destinées à être recouvertes par le cuir, c'est souvent une mauvaise économie payée

par des raccords visibles sous le cuir, des repérages défectueux, un souci inutile d'assemblages. Bien entendu, le métal a subi toute la partie du travail qui doit être exécutée sur la face inférieure, il est bon de terminer d'ensemble en même temps que le cuir, les opérations réservées à la face supérieure.

Le cuir sera traité de la même façon, mais le travail en sera beaucoup plus avancé ; on aura soin de ne le découper qu'après achèvement complet du repoussé et assez largement pour qu'il soit possible d'en ajuster les contours très exactement à la demande des motifs de métal.

Cet ajustage se fera en repassant la tranche du cuir mouillé avec la pointe mousse ou même une petite boule pour refouler la chair dans les limites du dessin et la dresser en paroi verticale ou oblique très lisse. Il y a intérêt à enduire légèrement cette tranche d'un peu de seccotine que l'outil y fera pénétrer en augmentant à la fois la rigidité et l'adhérence au métal ; le seul inconvénient de cette opération est de foncer la couleur du cuir ; il est négligeable, surtout si le cuir doit recevoir une patine, ce qui est presque imposé par le genre du travail.

Il y a encore des combinaisons intéressantes à chercher entre les métaux différents.

Si l'un des deux est appliqué sur un support de bois ou de carton, il est traité comme dans le cas ci-dessus ; seulement celui qui lui est superposé ne peut guère être fixé qu'avec des clous, au moins, ceux-ci doivent-ils être appelés à la consolidation de tout collage.

Lorsque l'assemblage est terminé, il faut avec la pointe mousse tracer un sillon bien net et assez profond

sur la ligne de jonction des deux métaux pour dissimuler le plus possible le manque d'épaisseur de celui



Fig. 27. — *Plaque pour éphéméride.* Les fleurs peuvent être appliquées en métal sur fond de cuir ; on peut également exécuter ce motif en combinant deux métaux différents, tenant par exemple les fleurs en cuivre rouge, le fond portant le reste de la composition en cuivre jaune.

du dessus et éviter que les bords aient tendance à se redresser.

Lorsque le métal placé en transparence est assez épais pour se passer de support, les applications doivent y être rivées.

Ces applications elles-mêmes gagnent à n'être pas trop minces et, si l'objet est susceptible d'être exposé au feu ou à l'air extérieur, à n'être pas bourrées.

Le rivage est une opération qui exige du soin et de la patience, mais ne présente aucune difficulté sérieuse.

Les deux parties de métal posées l'une sur l'autre sont percées ensemble d'un trou correspondant exactement au diamètre d'un clou de cuivre à tête arrondie dont la grosseur est indiquée par la dimension de l'ouvrage ; le trou peut même être légèrement plus étroit pour que le clou doive forcer en y entrant.

Le clou mis en place est coupé à la pince par derrière à une petite distance de la surface de métal, distance qui est réglée par la grosseur du clou.

L'ouvrage est porté sur l'enclume ou le tas, la tête du clou portant bien verticalement, et la tige coupée est écrasée à coup de marteau soit directement, soit par l'intermédiaire d'une *rivette*, petite tige d'acier présentant une surfaee concave assortie à la dimension du clou et qui la façonne en forme convexe.

Si l'ouvrage ne peut être mis à plat, on fera contre-coup en maintenant le clou perpendiculaire à la surface du métal avec une pince, un marteau ou mieux une rivette en acier s'adaptant à la tête du clou.

Le clou de cuivre jaune est avantageusement remplacé, quand la dimension du travail le comporte, par le rivet en cuivre rouge, plus malléable.

Quand on est assez habile pour façonner proprement

une tête aux rivets, il est souvent plus agréable, pour n'avoir pas à s'occuper de ménager les applications en relief, de les enfoncer par en dessous.

Le verre lui-même fournit aussi un précieux appoint aux petits travaux qui nous occupent, mais ce n'est guère qu'avec le cuivre ou la tôle qu'il peut s'associer.

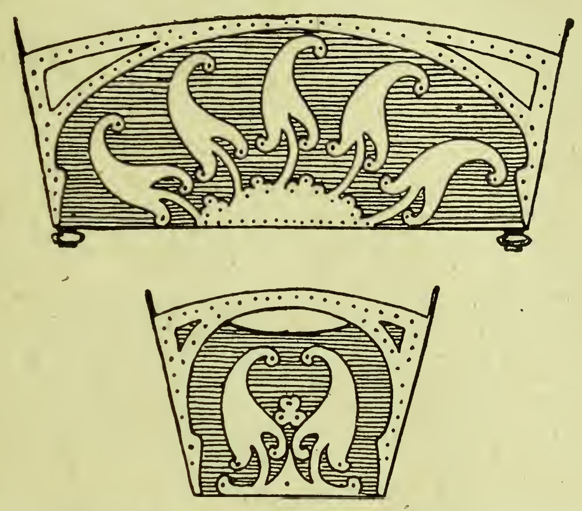


Fig. 28. — *Jardinière.* Motifs en cuivre épais rivés sur une plaque de tôle (voy. p. 48).

Le procédé consiste à combiner des découpages de métal dont les jours seront remplis par des morceaux de verre diversement colorés, et qui fourniront sans mise en plomb des vitraux auxquels un joli dessin et un parti de coloration agréable peuvent donner un grand charme. Il ne s'agit pas évidemment d'exécuter des verrières de cathédrale, mais on peut trouver l'emploi de ce procédé pour des objets de taille relativement moyenne, écrans, paravents, lanternes, petites fenêtres. Nous sommes là sur la limite du domaine de l'amateur, mais nous n'en sortons pas.

La partie la plus importante de ce travail est l'établissement du dessin qui doit être minutieusement étudié en vue de la répartition des points de résistance, de la dimension des morceaux de verre, indépendamment des préoccupations de lignes et de couleurs.

Le motif de métal doit former une sorte de réseau



Fig. 29. — *Ecran de cheminée.* La composition est divisée en panneaux de cuivre découpé qui s'encastrent dans une monture en bois. Des morceaux de verre colorés sont appliqués derrière le découpage de cuivre et maintenus par la contre-partie du découpage qui est rivée à celui-ci.

régulier ou irrégulier, symétrique ou non, mais en tous cas limitant des compartiments clos.

Il est découpé en métal assez épais pour se maintenir rigide et à deux exemplaires semblables.

Ces deux motifs superposés sont percés de distance en distance de trous destinés à recevoir les rivets.

Les morceaux de verre sont alors découpés au dia-

mant et ajustés sur le dessin ; ils doivent apparaître en dedans des lignes extérieures du motif de métal, mais leurs bords doivent être distants les uns des autres d'environ deux fois la largeur d'un rivet.

L'un des motifs de métal posé à plat reçoit les rivets la tête en dessous ; à chacun de ceux-ci, on adapte

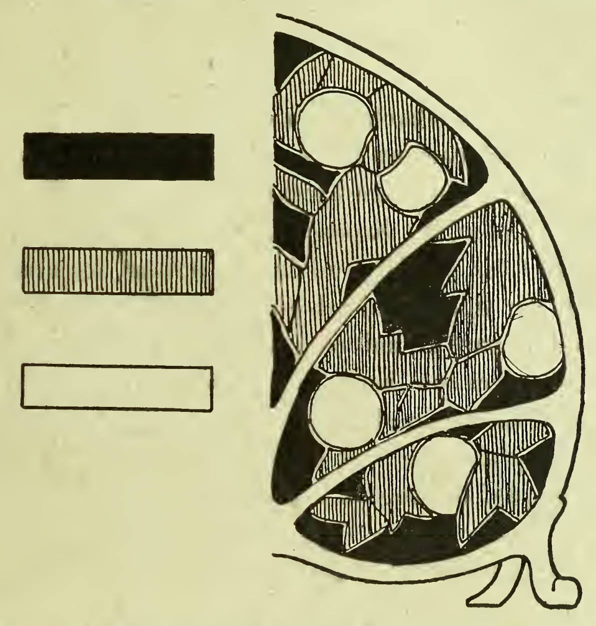


Fig. 30. — Cette figure montre la disposition des verres colorés, le blanc représentant un orangé, le grisé un vert et le noir un bleu.

une rondelle de cuir ou de carton d'une épaisseur légèrement supérieure à celle des morceaux de verre que l'on dispose dans l'ordre voulu.

Le second motif de métal est alors appliqué sur le tout et rivé.

Le dessin du métal doit valoir surtout par la silhouette ; cependant quand l'objet est appelé à n'être pas éclairé uniquement par transparence, comme pour

un écran de foyer, par exemple, ou une lanterne qui n'est pas toujours allumée, le motif extérieur peut recevoir un travail de décoration en repoussé ou en gravure.

L'étain est trop mou pour se prêter à ce genre d'ouvrage, néanmoins il peut être combiné avec un autre métal rigide, formant le motif inférieur et servant d'armature.

On a fait des cabochons en verre coloré et des fausses pierres précieuses un abus sauvage, l'usage modéré et approprié peut en être agréable.

Il n'y a pour les disposer d'autre règle que le goût. Pour les fixer, cela dépend de leur nature, les uns sont montés sur tiges de métal qu'il suffit d'enfoncer dans un trou préparé au poinçon, après les avoir enduits de colle, d'autres sont sertis sur un petit culot également en métal sous lequel on introduit un fil de fer qu'on tord et replie en dessous de la surface, sur laquelle on les applique, le procédé le plus artistique est l'incrustation.

Le cabochon se présente sous la forme d'une gouttelette de verre de forme variée, habituellement ronde, ovale ou en navette, dont la base est nettement horizontale.

On découpe dans le métal une ouverture correspondant comme forme au cabochon à incruster, mais sensiblement plus étroite ; avec la pointe on élargit cette ouverture en redressant les bords jusqu'à ce que le cabochon s'y ajuste exactement, sans néanmoins passer au travers ; la feuille de métal est posée sur le marbre, le cabochon placé par-dessous à la place qu'il doit occuper, puis on abaisse le fond de métal tout en

serrant le petit bourrelet formé autour du cabochon. Un peu de seccotine, sans abus, autour du sertissage, consolidera le tout ; on peut même coller franchement le cabochon sur le support de montage, quand il n'y a pas à craindre un mauvais effet de transparence.

Le commerce fournit des emporte-pièce assortis aux formes et dimensions des cabochons, ces outils ne sont pas indispensables, mais s'il y a un grand nombre de cabochons à poser régulièrement, on trouvera à s'en servir une grande commodité et une sécurité appréciables.

Matériel pour le métal découpé. — Canifs ; ciseaux ; lames diverses (fig. 25) ; carton fort pour poser la matière à découper ; pointe mousse (fig. 3 A) ; boule emmanchée (fig. 4 C) ; seccotine ; poinçons (fig. 3 C), clous divers ; pince plate (fig. 7 A) ; pince coupante (fig. 7 B) ; enclume ou tas ; rivettes ; rivets. Pour les cabochons : emporte-pièce assortis.



Fig. 31. — *Entrée de serrure.* Fil de cuivre façonné à la pince (voy. p. 60).

CHAPITRE V

LE CLOUTAGE. — LE FIL

Le cloutage. — Établissement du dessin. — Les clous piqués et contre-rivés. — Le pointillé. — *Le fil.* — Broderie sur métal. — Travail à la pince, au marteau.

Nous avons vu que les clous, souvent nécessaires au montage des travaux de métal en feuille, n'avaient pas besoin d'être dissimulés et qu'ils pouvaient même concourir à la décoration de l'ensemble. Le clou par lui-même est un élément de décoration fort intéressant et dont toutes les époques de l'art ont tiré le plus heureux parti.

Le clou s'accommode de bien des matières, le bois, le cuir, l'étoffe, le métal avec ou sans support; cependant c'est dans le bois, recouvert ou non, que son emploi est le plus agréable.

La technique du cloutage est enfantine, elle exige surtout une longue patience, si longue même qu'elle est la seule véritable difficulté de ce travail.

On comprend qu'il consiste uniquement à tracer des dessins dont les lignes sont formées d'une série de points métalliques fournis par les têtes de clou, dont la grosseur et la forme peuvent varier à

l'infini et se prêter par là à de multiples combinaisons.

Il est bon de ne pas perdre de vue que le clou ne

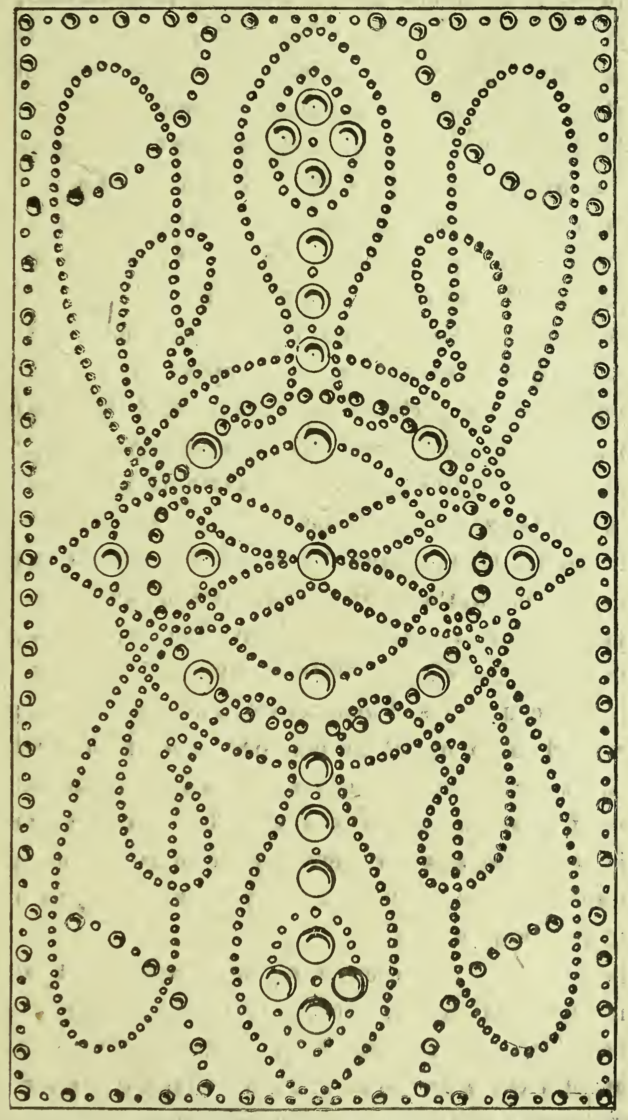


Fig. 32. — *Dessus de coffret clouté.* Ce dessin peut être exécuté sur les fonds les plus divers, étoffe, bois, métal (voy. p. 54).

compte que comme un point de la ligne tracée ; par conséquent, éviter de lui donner une importance personnelle et se défier des formes trop recherchées ; les plus simples donnent les effets les plus riches ; craindre d'une façon générale les fleurons, fleurettes, étoiles, dont la répétition est facilement agaçante.

Toutes les couleurs métalliques sont à notre disposition, or, argent, cuivre, fer, acier ; la prudence commande de ne les mélanger qu'avec modération, toujours pour éviter les plus grands écueils de ce genre de travail, le papillotement et la confusion.

Pour l'établissement du dessin, on aura soin de répartir quelques surfaces de repos pour l'œil qui feront valoir les parties ornées ; se défier de la maigreur des motifs, conséquence d'un espacement trop grand des clous, se cantonner dans l'ornementation, chercher les effets larges et bien accusés.

Le dessin rigoureusement arrêté est reporté par un des moyens habituels sur la matière d'exécution ; s'il s'agit du bois recouvert ou non d'autre matière, on perce avec un poinçon effilé des trous à la place que doivent occuper les clous. Ces trous doivent être piqués bien verticalement et ne pas dépasser en profondeur les trois quarts de la longueur de la tige, le mieux est de confectionner soi-même des petites pointes emmanchées assorties aux clous employés et d'un diamètre un peu inférieur, afin que les clous forcent un peu pour pénétrer dans le trou.

Dans ce cas, la profondeur peut être égale et même sans inconvénient supérieure à celle de la tige.

Les clous d'une certaine grosseur sont posés à la main et fixés d'un léger coup de marteau ; pour les petits, on se sert de pinces à bout étroit.

Faut-il ajouter que tous les marteaux sont bons dans une main adroite, mais que le meilleur sera lourd et étroit, pour ne frapper qu'un clou à la fois.

On fait des pinces spéciales dont la mâchoire enserre la tête du clou et permet de l'enfoncer sans avoir percé de trou préalable.

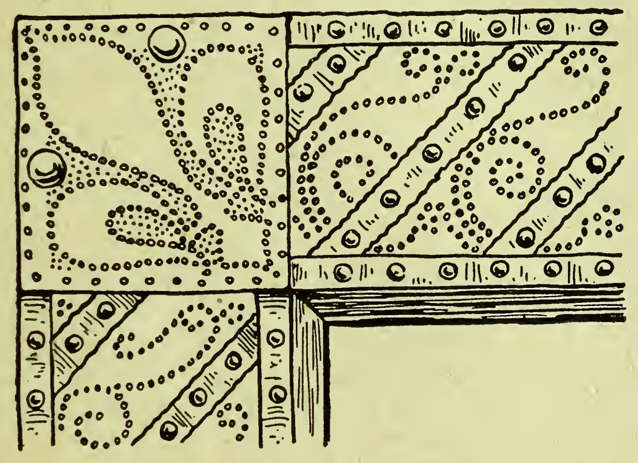


Fig. 33. — *Cadre* (fragment). Bandes et plaques de cuivre clouées sur cuivre d'une couleur différente, le tout sur support de bois. Suivant la grandeur que l'on donnera à ce cadre, tout le dessin pourra être exécuté en clous ; si les dimensions sont restreintes, il sera préférable de se contenter de pointiller les motifs (voy. p. 54).

Si la pointe du clou dépasse l'épaisseur du support, on la coupe au ras avec des pinces coupantes ; il est plus commode de couper d'avance la tige à la longueur voulue, mais dans ce cas l'emploi du poinçon est indispensable.

Si nous avons insisté sur les détails de ce procédé si simple, qui se réduit à enfoncer des clous à côté les uns des autres, c'est qu'il exige une exécution rigoureusement soignée sous peine d'être insupportable ; impossible ici d'excuser la maladresse, les clous enfoncés de travers, trop ou trop peu, les espacements irréguliers, sous les dénominations d'agréable fantaisie,

d'aimable imprévu, surtout de « genre ancien », car il y a beaucoup d'ouvrages anciens de ce genre et leur régularité est absolue.

Sur le cuir ou l'étoffe devant rester souples sur le métal mince, le clou doit être rivé et le travail est plus délicat.

Mis en place, le clou reçoit une *contre-rivure*, petite rondelle de métal enfilée sur la tige et au ras de laquelle celle-ci est coupée; la tête du clou est engagée

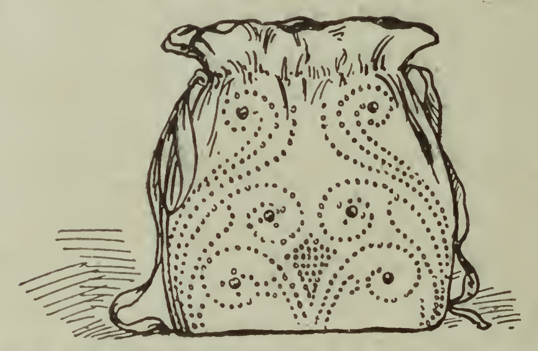


Fig. 34. — *Sac à lorgnette.* Ce sac peut être en étoffe ou en peau souple, les clous doivent être contre-rivés (voy. p. 58).

dans une rivette en acier et la tige est rivée au marteau.

Inutile d'ajouter que pour que cette rivure soit solide, il faut laisser à la tige une longueur que l'expérience indiquera. Si les clous employés ont des têtes façonnées et surtout si ce sont des têtes creuses rapportées, la rivette devra en reproduire la forme en creux, sous peine d'écrasement ou de déformation ; on fixe la rivette dans un étau ou dans un bloc métallique qui la maintient verticale.

Le travail de cloutage peut évidemment se combiner avec tous les procédés que nous avons passés en revue ;

il y a un genre de gravure sur le métal mince dont il s'accommode particulièrement, c'est le *pointillé* qui consiste essentiellement à tracer les motifs par des lignes de points en relief ou en creux obtenus au moyen de pointes de diverses grosseurs appuyées tantôt sur une face, tantôt sur une autre.

Le métal ne doit pas être transpercé ; c'est la toute petite difficulté qu'on préviendra en travaillant sur du carton dur ou un marbre recouvert d'un morceau de cuir ou de drap.

La pointe sera maniée à la main ou frappée au marteau suivant la commodité de l'exécutant ; le premier



Fig. 35. — *Poignée de tiroir*. Fil de cuivre travaillé à la pince (voy. p. 60).

système est plus fatigant, le second demande un peu plus d'habitude.

Matériel pour le cloutage. — Pointes (fig. 3) ; poinçons ; pinces plates, rondes, coupantes (fig. 7) ; marteau (fig. 7) ; rivettes ; contre-rivures.

La troisième forme sous laquelle nous pouvons travailler le métal est celle du fil ; notre choix est borné au cuivre et à l'argent.

La broderie proprement dite en fil de métal sur étoffe ou cuir, ne rentre qu'indirectement dans notre cadre, cependant j'y ferai allusion pour noter les effet curieux que l'on peut tirer d'une sorte de broderie sur le métal mince.

Le dessin est tracé sur la feuille de métal en petits trous faits au poinçon et aussi rapprochés que possible, le fil y est passé alternativement de gauche à droite par-dessous et par-dessus, de façon à couvrir les motifs d'une série de lignes parallèles qui se trouveront horizontales sur une face et obliques sur l'autre.

Pour obtenir le parallélisme absolu indispensable à la bonne tenue de l'ouvrage, il sera utile de tracer sur le fond la place de ces lignes, soit au crayon, soit à la pointe si le crayon n'est pas possible; il sera alors facile de percer les trous à l'endroit voulu. Ceci fait, le fil est passé par-dessous à gauche ; avant de le passer par-dessus dans le trou de droite, on le plie fortement en appuyant avec un outil quelconque ou en appliquant un coup de marteau ; quand le fil bien tendu est repassé dans le trou de gauche, on fait la même opération en retournant la plaque. Les extrémités du fil seront simplement repliées par-dessous.

Pour conserver de la solidité à la feuille de métal, il faut laisser une certaine distance entre les trous formant la ligne extérieure du motif, afin que l'élargissement que leur fait subir la torsion du fil ne les amène pas à se confondre en déchirant la très petite surface qui les sépare ; le travail terminé, les fils se trouveront donc écartés d'environ la largeur de leur diamètre. Cet intervalle peut être rempli par un trait que l'on tracera à la pointe mousse sur l'envers de la feuille et qui apparaîtra en relief.

On peut varier le travail en employant du fil fort préalablement aplati au marteau ou en l'aplatissant après sa mise en place.

Le procédé le plus intéressant pour le fil est celui de la pince.

Il s'agit ici d'un fil fort, d'un diamètre de 1 ou 2 mil-

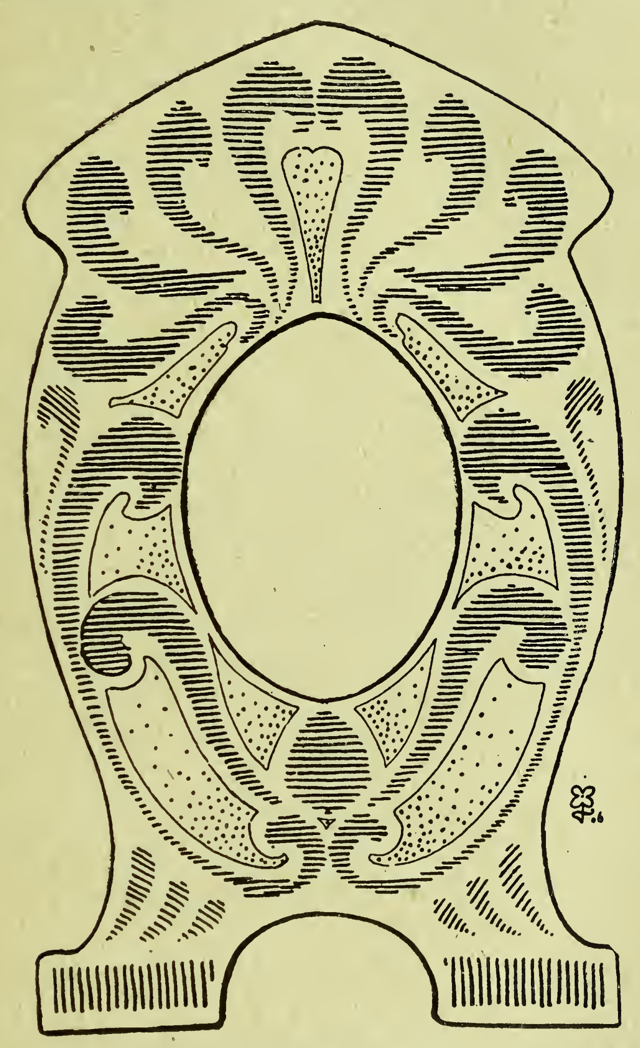


Fig. 36. — *Cadre.* Métal mince brodé de fil métallique de couleur ou de nature différente. Le fond est gravé au trait et pointillé (voy. p. 59).

limètres, quelquefois plus, en tout cas, assez fort pour conserver la forme qu'on lui impose.

Beaucoup d'adresse, de l'ingéniosité et un certain déploiement de forces sont nécessaires pour les plus modestes ouvrages de ce genre; la technique en est, d'ailleurs, des plus simples puisqu'elle consiste uniquement à tordre le fil préalablement *recuit* (c'est-à-dire chauffé fortement puis refroidi) au moyen de pinces en le repliant, l'enchevêtrement l'unissant à certaines parties au moyen de ligatures pour en former une sorte



Fig. 37. — *Boucle de ceinture et boutons.* Fil de cuivre ou d'argent, travaillé à la pince et au marteau (voy. p. 60).

de passementerie qui s'applique en entrée de serrures, coins, pieds, etc.

Le marteau intervient pour aplatir en les élargissant, les parties qui doivent être percées pour recevoir les clous si la pièce est destinée à être appliquée, ou les rivets si elle doit rester libre comme, par exemple, pour une boucle de ceinture, une poignée de porte, une anse ou un anneau de meuble.

Il ne saurait être question de soudure dans les « procédés faciles »; nous bornerons donc notre ambition à tirer le meilleur parti des ligatures, clous et rivets; on pourra, d'ailleurs, si quelques points de soudure étaient jugés indispensables, les faire exécuter par un profes-

sionnel qui disposera du matériel spécial et aura le tour de main nécessaire pour s'en servir.

Matériel pour le travail du fil. — Poinçons; pointe mousse (fig. 3 A); pinces (fig. 7 ABC); marteau (fig. 7 D); enclume ou tas; étau fixe.



Fig. 38. — *Boutons.* Ces boutons peuvent être traités sur métal mince en gravure à la pointe, en repoussé sur métal épais, en gravure au burin ou à l'eau-forte.

CHAPITRE VI

LES PATINES

Conseils généraux. — Les oxydations. — Acides. — Émaux à froid. Formules classiques.

La patine n'est pas seulement la partie la plus amusante de tous ces travaux d'amateur, la seule même pour quelques personnes pressées, elle est souvent une opération de sauvetage.

Pour le cuir, elle a ouvert les portes des expositions les plus officielles à d'extraordinaires enfantillages, elle ne suffit pas à dissimuler les trop grandes faiblesses du métal. Celui-ci se prête d'ailleurs avec une patience que n'a pas toujours le cuir aux essais de toute espèce. L'audace des patineurs est augmentée de la sécurité qu'ils ont de pouvoir toujours atténuer ou faire disparaître une patine qui « a cessé de plaire »; souvent même les efforts destinés à supprimer une patine malheureuse en produiront-ils de très agréablement imprévues.

En règle générale, il faut se défier de perdre complè-

tement le caractère propre de la matière employée ; si l'on peut excuser le cuir qui ressemble à du métal, il serait très fâcheux que du métal en vînt à être pris pour du cuir ou du carton.

N'oublions pas d'ailleurs que le métal que nous employons est déjà privé de plusieurs de ses caractéristiques, poids, résistance, sonorité ; si nous lui enlevons son éclat spécial, il ne lui restera plus grand intérêt.

Toutes les patines sont bonnes, pourvu qu'elles fassent bien ; il en existe de toutes préparées en bouteilles, pots et flacons avec la manière de s'en servir et ornées par les marchands de couleurs des plus jolis noms du monde ; on peut les essayer toutes sans autre risque que d'avoir à les détruire, ce qui est toujours facile. Au rebours du cuir, plus un métal a reçu de patines, plus il est apte à en recevoir.

Pour l'étain, la patine noire en frottis sera toujours, avec la collaboration du temps, la plus agréable, peut-être la seule ; l'argent est plus accessible à la fantaisie ; avec le cuivre tout est permis.

Quelquefois un simple nettoyage des parties en relief avec un chiffon sec ou humide, un peu de blanc d'Espagne ou de ponce en poudre, suffit à les faire valoir.

Lorsque la pièce devra recevoir une patine acide, il faudra l'y préparer par un nettoyage plus précis et la ponce devra mettre à nu toute la surface. Le cuivre pourra être trempé dans une légère solution d'acide sulfurique et d'eau.

L'usage des patines préparées commercialement ne peut être l'objet que de conseils généraux, évitez l'excès, les empâtements, les bariolages de couleur, la dispersion de l'effet, la confusion, l'aspect rébarbatif ou malpropre, écueil assez fréquent, la fragilité exces-

sive, ayez un peu de goût, beaucoup de soin, un peu de chance et si vous ne produisez qu'un chef-d'œuvre modeste, au moins vous amuserez-vous énormément.

Ceci dit, je laisserai la parole à votre marchand de couleurs dont les produits sont parfaits, il vous l'affirmera et aura, pour cette fois au moins, entièrement raison, mais auparavant je noterai quelques recettes fort simples, oserai-je dire de chimie facile ou de cuisine amusante.

L'étain s'oxyde très rapidement à l'air, on peut donc se contenter d'y ménager des lumières en frottant les reliefs à la ponce comme nous l'avons vu plus haut, mais ces brillants sont fugitifs et doivent être entretenus, un simple nettoyage à la peau suffit d'ailleurs à cet entretien; pour donner un peu d'accent, il est bon de passer toute la pièce au noir en ne laissant subsister celui-ci que dans les tailles ou les creux.

Une bonne formule pour ce noir, consiste à mélanger de la mine de plomb, de l'huile de lin et un peu de vinaigre jusqu'à consistance pâteuse. On étend cette pâte au tampon et on essuie avec un chiffon lorsqu'elle est presque sèche.

Je ne parlerai des vernis transparents que pour manifester l'horreur qu'ils m'inspirent, ils ont tout pour eux, brutalité d'effet, manque de solidité, difficulté d'application, car il faut faire celle-ci rapidement au pinceau et sans revenir; on peut toujours en essayer avec la consolation de pouvoir les faire disparaître en tout ou partie avec un léger lavage à l'alcool.

Les vernis mats ou les émaux à froid genre ripolin ont un rôle très différent, nous l'avons indiqué plus haut (p. 32), mais ils s'allient mieux au cuivre et à l'argent qu'à l'étain.

Les couleurs à l'huile mélangées d'essence peuvent être aussi employées en frottis, il en reste très peu de

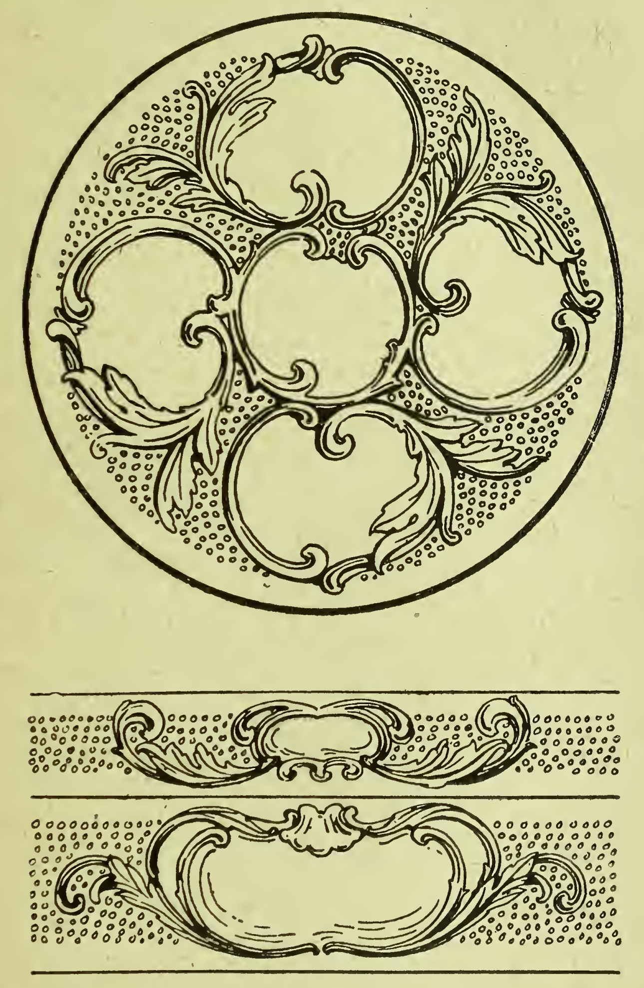


Fig. 39. — *Boîte ronde.* Dessus et tour. Pour ce dernier, le motif sera répété trois fois

chose après l'essuyage, mais c'est toujours assez. Elles conviennent à tous les métaux. On les emploie utilement dans le cas où le métal est découpé et appliqué

sur une matière différente, elles servent alors à adoucir la ligne de jonction.

On connaît l'action des œufs sur les cuillers d'argent et la belle teinte du brun au noir qu'elle leur communique, terreur des maîtresses de maison soigneuses. Si l'on n'a pas à sa disposition de produits catalogués, on peut tirer parti pour « l'art » de ce petit souci ménager.

Le soufre brûlé à l'air libre produit le même résultat, de même, toutes les solutions d'acide sulfureux.

Le cuivre est le métal dont l'oxydation donne les variétés les plus amusantes. La simple exposition au feu lui fait prendre des colorations brillantes ou sombres, des irisations d'une richesse inouïe; malheureusement cette oxydation n'est pas fixe, elle se continue plus ou moins lentement en se modifiant et le temps qui peut y ajouter est également susceptible d'en faire un enduit noirâtre sans agrément. Une application légère de vernis à l'alcool retardera quelque peu ces modifications, mais le remède sera pire que le mal car le métal perdra de son aspect caractéristique.

Le classique vert-de-gris est obtenu par un badigeonnage de simple vinaigre ou mieux d'acide acétique étendu d'eau qu'on laisse évaporer. Il est bon de renouveler l'application plusieurs fois.

Les dépôts de sels obtenus sont d'un vert plus ou moins foncé suivant la nature du cuivre et la durée de l'application.

L'ammoniaque donne une patine d'un bleu gris. Le procédé est également simple : badigeonner largement la pièce ou la tremper et l'abandonner à elle-même.

Le métal est d'autant plus apte à recevoir ces oxyda-

tions qu'il est dégraissé et nettoyé ; la poudre de ponce, le papier de verre, les lavages à l'alcool peuvent remplacer dans la plupart des cas le décapage à l'acide sulfurique.

L'acide chlorhydrique fournit des tons rosés.

Le vinaigre appliqué largement et chauffé sur une lampe à alcool fournit des colorations brun rougeâtre et des dépôts dont l'imprévu augmente l'agrément de cette opération si simple.

Nous terminerons par deux recettes classiques, l'une qui donne des tons de bronze brun et qui consiste à faire bouillir la pièce pendant un quart d'heure dans un vase de cuivre contenant un mélange de sel ammoniac, de vert-de-gris et de vinaigre dans les proportions suivantes pour deux litres d'eau :

Vert-de-gris..................	125 grammes.
Sel ammoniac...............	120 —
Vinaigre.....................	un demi-décilitre.

L'autre qui fournit un vert soutenu est un badigeonnage avec la composition suivante :

Ammoniaque................	8 grammes.
Sel marin..................	4 —
Sel ammoniac..............	4 —
Vinaigre.....................	250 —

Étendre avec un pinceau dur et essuyer les parties destinées à rester brillantes.

Toutes ces opérations, si élémentaires qu'elles soient, sont réduites au minimum par les innombrables produits que l'on trouve aujourd'hui couramment dans le commerce. Comme c'est aux amateurs que sont destinées ces lignes, nous conseillerons toujours pour un résultat équivalent le procédé le plus rapide, car nous

estimons que le peu de temps consacré aux travaux artistiques par ceux qui n'en font pas leur occupation habituelle doit laisser la plus grande part aux recherches de composition et d'exécution. On n'est que trop tenté, dans le genre d'ouvrage que nous venons de passer en revue, de sacrifier beaucoup, et sans que la prétention à l'œuvre d'art y perde rien, aux plaisirs de petites manipulations innocemment mystérieuses.

Les taches d'acide sur un tablier coquet ou au bout d'un doigt féminin ont souvent donné plus d'orgueil à leurs propriétaires que le naïf ouvrage qui en était l'occasion.

Ayons pour ces faiblesses une indulgence proportionnée à la sévérité due aux œuvres qu'elles inspirent, dont le flot monte, hélas! et défiez-vous de la folie de la patine, ô amateurs artistes !

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

6972-19. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LA CORNE ET L'IVOIRE

LES TRAVAUX D'AMATEUR

LA CORNE

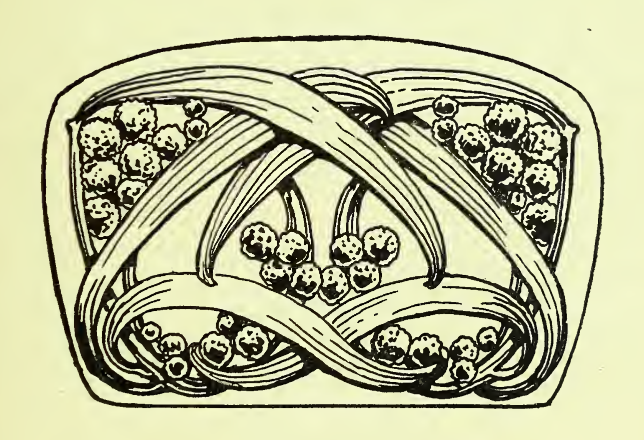
ET

L'IVOIRE

PAR

EUGÈNE BELVILLE

Ouvrage illustré de 47 dessins inédits de l'auteur



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6



Fig. 1. — *Barrette de nuque.*

INTRODUCTION

L'accueil si large fait par les Salons officiels aux travaux d'amateurs aura eu cette conséquence heureuse, à côté d'autres qui le sont infiniment moins et que ce n'est pas le lieu d'indiquer ici, d'attirer l'attention sur des matières négligées ou presque ignorées et, sinon d'ouvrir des voies nouvelles aux arts de la décoration, du moins de prouver par des exemples très sensibles qu'il y avait, parallèles à ces voies, des sentiers faciles à suivre avec beaucoup d'agrément.

Quand le cuir, grand favori, commença à voir décroître son prestige au profit du métal aminci, on sentit rapidement que la similitude des procédés d'exécution de ces deux matières ne laisserait pas très longtemps à la seconde l'attrait de nouveauté d'où elles tiraient l'une et l'autre le plus de leur puissance sur le bataillon affairé des chercheurs de distractions à la mode.

La corne, puis l'ivoire entrèrent alors dans la lice.

De ce que de très hauts artistes avaient réhabilité, par des œuvres royales, la première de ces matières dont le nom suffisait jadis à déterminer la rusticité d'un objet où elle était mise en œuvre, on s'avisa qu'il serait dommage de ne point s'apercevoir de toutes les ressour-

ces qu'y avait trouvées au profit de l'art le parrain magnifique, et comme, par surcroît, elle était relativement facile à travailler, la corne prit sa place sur la table de l'amateur ou plutôt sur l'une des nombreuses annexes.

Où est le temps où la table de l'amateur était un humble guéridon, trop large pour le verre à aquarelle, le pot de gouache, les petits godets de faïence et les deux coquilles de moule, une pour l'or, une pour l'argent ?

C'est une petite usine que Mademoiselle, Madame ou Monsieur ont peu à peu montée dans leur appartement, elle a pris d'abord le coin d'une pièce, puis une pièce tout entière, et les marteaux de frapper, les métaux de résonner, les scies de grincer, la chimie du laboratoire de lutter avec celle du cabinet de toilette.

Ecrivant ces pages pour aider à la distraction des amateurs, j'aurais mauvaise grâce à les décourager, mais il faut se tenir à égale distance d'une sévérité trop rigoureuse pour des travaux qui ont le droit de n'être qu'agréables et la flatterie fâcheuse qui les apparie aux œuvres d'art, fruits de longs efforts et d'études approfondies.

D'ailleurs, les amateurs ont peu à souffrir de la critique, leur public est bienveillant par essence, au moins l'amateur n'en connaît-il que les formules admiratives et elles sont toujours très montées de ton ; l'ami véritable qui, tel l'esclave du triomphateur antique leur murmurerait à l'oreille de temps en temps, en particulier la veille du jour où ils se décident à affronter les juges des Salons : « Souviens-toi que tu n'es qu'un amateur » leur donnerait un conseil précieux ; il serait probablement méconnu, mais ce serait dommage.

Mis en goût par le grignotage de la corne, matière riche de beauté mais de prix minime, l'amateur s'est risqué à l'ivoire, matière de haut luxe et aristocratiquement coûteuse ; l'amateur n'a pas le champ très large avec ce dernier venu qui n'est point d'humeur familière et ne s'assouplit guère aux exigences de l'art qu'entre des mains professionnelles d'une vigueur très attentivement délicate. Néanmoins, il n'est pas mauvais que ceux dont le rôle est plutôt de jouir des œuvres d'art que de les produire apprennent en se heurtant aux difficultés de métier à comprendre mieux la valeur de ceux qui les surmontent.

Enfin, sans prétendre à des intentions profondes, chercher dans un travail manuel inhabituel une distraction à d'autres soucis est œuvre estimable et, l'art n'y interviendrait-il qu'à l'état de bonne intention, c'est le grain de « sénevé », il peut devenir plante aimable, arbrisseau bien portant, auxquels on tâchera d'éviter le petit ridicule d'être comparés aux chênes.

Ce préambule a surtout pour objet d'avertir nos lecteurs de l'esprit qui a dicté les conseils réunis dans ce petit livre ; il s'adresse à des débutants dans un métier assez complexe dont on a réduit l'exposé au minimum des procédés nécessaires pour en comprendre la marche et obtenir sans trop de peine des résultats agréables.

Si au soin, à la dextérité et à la patience indispensables dans ce genre de travaux s'ajoutent le goût et la science de composition, l'amateur touchera de bien près à l'artiste.

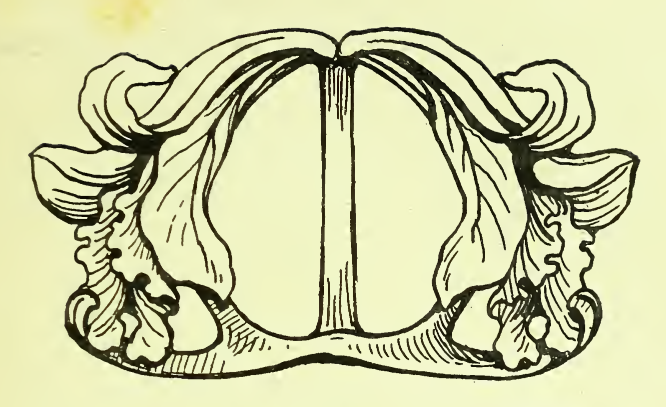


Fig. 2. — *Boucle de ceinture.* Fleur d'orchidée.

CHAPITRE PREMIER

LA CORNE

Constitution de la corne. — Différentes espèces. — Préparation industrielle.

Comme le cuir, la corne et l'ivoire sont des matières animales. La corne est cette substance dure, filamenteuse, coriace qui constitue les protubérances formées sur la tête de certains ruminants et les ongles de leurs pieds.

On sait quelle nombreuse variété de forme peut affecter cet appendice et cela n'a guère à voir avec notre sujet, puisque la forme est appelée à disparaître au cours des opérations préparatoires nécessaires à la mise en œuvre; ce qui nous importe uniquement, c'est sa composition.

La corne de cerf, matière constitutive du « bois » des cerfs et autres animaux de la même famille, n'est pas de la corne proprement dite, c'est une substance osseuse

qui n'a aucune des propriétés de la corne qui nous intéresse.

Celles du bœuf, du mouton sont des sortes de gaînes, produits épidermiques qui se forment autour de la protubérance osseuse du crâne et ne meurent qu'avec l'animal qui en est propriétaire. Le bois du cerf est, au contraire, caduc et tombe périodiquement.

C'est le bœuf et le buffle qui fournissent le plus habituellement la matière dont nous avons à nous occuper ; il n'y a aucun intérêt à rechercher les cornes du bélier, de la chèvre, des bouquetins, chevreuils, antilopes ou de l'imposant rhinocéros, ces derniers ont entre autres inconvénients celui de n'être pas traités industriellement en vue de notre travail et nous ne pouvons songer à exécuter nous-mêmes les opérations préliminaires.

Nous trouverons d'ailleurs amplement à satisfaire les goûts de variété les plus difficiles, au point de vue de la couleur, rien qu'avec les cornes du bœuf ou de la vache et celles du buffle dont le commerce met un grand choix à notre disposition. La corne de buffle, nous dirons le buffle par abréviation, est plus dure et se présente à nous en plaques plus épaisses.

Le bœuf (veuillez noter une fois pour toutes que ce vocable est abréviatif de toute une locution et signifie la corne de bœuf ou de vache indifféremment) est beaucoup plus tendre. Ses colorations peuvent arriver à des tons très clairs, à peine jaunâtres, et même dans les faibles épaisseurs à la transparence absolue.

Chez le buffle, les colorations sont plus soutenues, le ton jaune se teinte légèrement de vert.

Buffle ou bœuf présentent d'ailleurs des teintes unies pouvant varier du jaune clair au noir en passant par

toutes les gammes de brun et des teintes veinées de tons tous très différents avec, en plus, des transparences de valeurs diverses.

Certaines cornes présentent même des parties blanches opaques, il y en a d'entièrement blanches. Il est inutile de discuter sur la valeur de ces différences, c'est

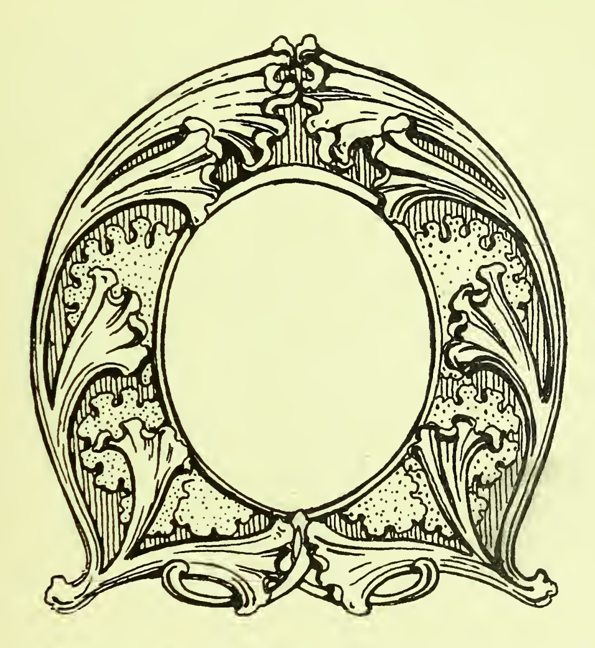


Fig. 3. — *Petit cadre.* Motif d'algue. — Les parties pointillées sont en second plan, les parties striées verticalement en troisième plan.

le goût de l'exécutant ou mieux encore les exigences du modèle qui détermineront le choix de la matière à employer. Toutefois, la corne transparente, de couleur claire, se prête à un plus grand nombre de cas, elle est plus apte à recevoir les patines, dissimule mieux les petites négligences d'exécution et s'accommode de lignes plus simples. Les débutants y trouveront encore une

facilité plus grande pour le report de leur dessin qui pourra être calqué comme à travers un papier sur le croquis même.

Les plus habiles trouveront cependant dans l'utilisation des différences de tons des ressources de décoration précieuses que l'on ne peut indiquer que d'une façon générale, l'initiative ingénieuse de l'exécutant étant seule maîtresse de profiter de l'occasion ou de la faire naître.

Toutes les cornes ne sont pas également dures, dans une même corne il peut y avoir de même des différences de densité très appréciables, les parties de couleurs claires sont sensiblement plus tendres, il y a donc à tenir compte de ces différences qui peuvent donner, au moment du travail, des surprises brusques sous l'outil.

La corne nous est livrée par le commerce sous la forme de plaques irrégulières de contours, mais d'épaisseur égale. Cette épaisseur qui peut être réduite à des fractions de millimètres dépasse rarement pour le bœuf 6 millimètres, elle peut atteindre jusqu'à 25 millimètres pour le buffle.

Il serait imprudent de s'attaquer, pour un début, à ces fortes épaisseurs.

Bien que nous n'ayons à nous occuper que de mettre en œuvre, le mieux possible, les plaques de corne mises à notre disposition, on trouvera intérêt à savoir par quelle suite d'opérations la corne est parvenue à cet état.

Ces opérations nécessitent une installation industrielle compliquée, mais n'en sont pas moins excessivement simples.

La corne est séparée de la tête de l'animal au moyen d'une scie qui tranche la partie osseuse à la base, elle est donc livrée au préparateur avec un noyau inutilisable,

on l'appelle le cornillon, qu'il faut détacher. On obtient ce résultat par une macération dans l'eau. Au bout de deux ou trois semaines la fermentation qui se produit entre les deux parties adhérentes permet de les séparer

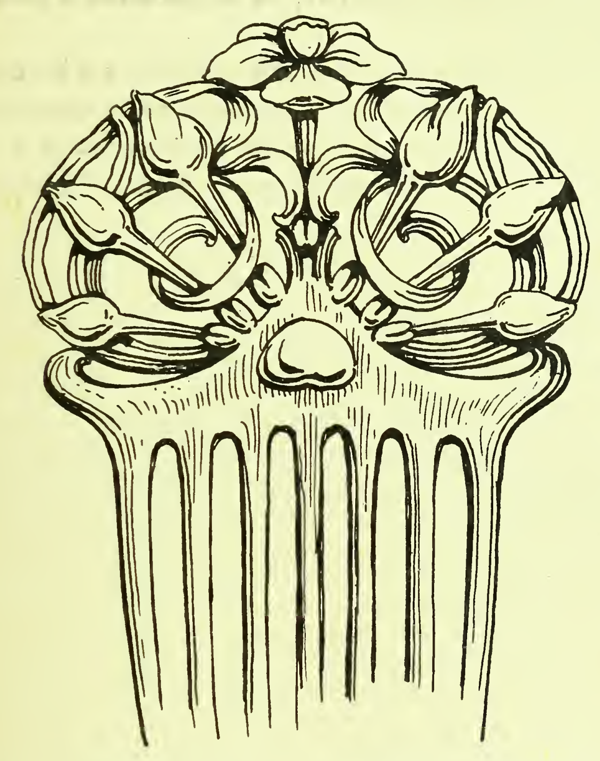


Fig. 4. — *Grand peigne.* Narcisse. — Les parties ajourées peuvent être remplacées par un fond baissé.

aisément, le noyau osseux cède à un simple choc et abandonne l'étui corné.

Cette première opération a lieu dans le pays d'origine, Indes, Amérique du Sud, Hongrie ; la France ne produit guère de corne utilisable pour les travaux qui nous intéressent.

La corne a la propriété de s'amollir dans l'eau bouillante, chacune des opérations successives est donc précédée d'un bain émollient qui la rend possible.

C'est ainsi que la corne est, ou sciée en deux parties dans le sens de la longueur, ou simplement fendue et déployée.

La corne forme un étui dont l'épaisseur est beaucoup moins forte à la base, la pointe est pleine. Lorsque cette pointe est pleine sur une longueur importante on la coupe pour l'utiliser dans son maximum d'épaisseur.

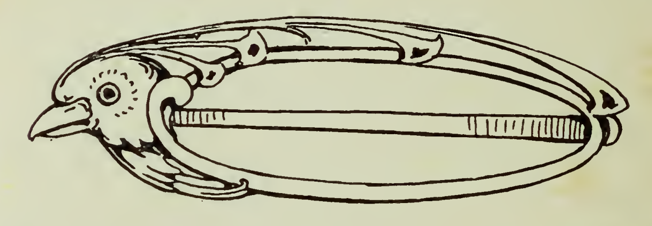


Fig. 5. — *Barrette de nuque.* — La tête doit être tenue un peu plus épaisse que le reste du motif. Une pierre peut être enchâssée dans l'œil qui sans cela devra être figuré par une cavité assez profonde.

Les morceaux de corne sciés ou déployés sont alors, toujours préalablement amollis, soumis entre des plaques de fer chauffées et graissées à des pressions hydrauliques considérables, qui les égalisent. Cette pression a encore l'avantage de serrer le grain de la corne, de lui donner de l'homogénéité et de la transparence.

Après un premier passage sous la presse, la plaque est soigneusement grattée et débarrassée des croûtes qui la recouvrent sur les deux faces, puis elle est à nouveau chauffée, remise en place et refroidie toujours sous presse.

On renouvelle cette triple opération jusqu'à ce que la plaque de corne ait atteint l'épaisseur désirée qui peut être réduite à des fractions de millimètres.

Elle est ensuite propre à être livrée au mmerce, et pour nous, notre marchand de couleurs fera avec un soin méticuleux le choix que nous aurions sans doute un peu de peine à faire nous-mêmes. Il écartera les plaques insuffisamment homogènes dont l'outil détacherait des lamelles fâcheuses, dont la coupe ne serait pas franche et nette, et il recherchera pour nous les épaisseurs appropriées à nos projets, les dimensions, la couleur, la dureté voulues.



Fig. 6. — *Manche de coupe-papier.* — La feuille seule peut être complétée sur l'autre face.

Nous n'avons plus à revenir sur cette question de la matière qui, à l'encontre du cuir dont chaque espèce exige des différences de traitement sensibles, n'offre en somme que des variétés assez secondaires relevant toutes d'un procédé de mise en œuvre unique.

Il faut cependant nous souvenir que la corne est constituée de fibres longitudinales qui forment

comme des poils agglutinés, nous ne devons pas perdre de vue cette circonstance et tenir compte du « fil » de la matière qui n'est jamais indifférent. Toutes les parties exigeant une résistance plus grande doivent être combinées dans le sens de ce fil, telles par exemple les dents d'un peigne, les tiges un peu détachées; le dessin de composition devra se préoccuper de cette contexture et distribuer, en conséquence, les parties les plus fragiles de son ouvrage.

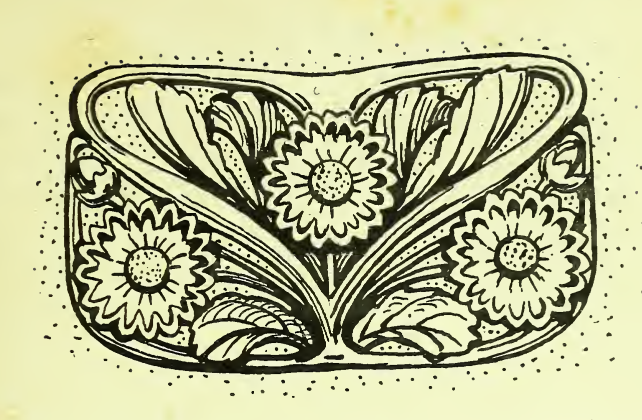


Fig. 7. — *Plaque de cou.* — Les fleurs seront creusées profondément des bords vers le centre qui aura le maximum d'épaisseur. Le cœur pourra être remplacé par une pierre.

CHAPITRE II

L'OUTILLAGE

L'établi et la table de travail. — Les outils à main et leur usage.

L'outillage du sculpteur sur corne n'est pas compliqué, les pièces qui le composent ne sont pas des instruments de précision d'un prix élevé, leur emploi et leur entretien sont également des plus faciles.

Toutefois, l'installation de l'établi demande quelque soin car il ne peut être question ici de l'angle d'une table légère dont peuvent s'accommoder tous les travaux du cuir et presque tous ceux du métal, il est absolument nécessaire que le point où portera notre effort soit rigoureusement fixe.

Si l'emploi d'un établi spécial n'est pas indispensable, il faut au moins se précautionner d'une table solide sur ses pieds et assez pesante pour résister aux secousssses et aux mouvements réguliers de la scie, des limes, et

des burins que la plus légère déviation peut amener à causer des accidents irréparables à la pièce en œuvre, sans compter les dangers possibles de blessure pour l'opérateur et, pour les outils, de détérioration grave.

D'autre part, si nous exigeons pour notre table cette condition de fixité d'une façon absolue, nous ne lui en demanderons pas d'autre.

C'est la planchette qui constitue le fond de notre établi.

Cette planchette (fig. 8, A) est une pièce de bois dur, du hêtre habituellement, de 10 à 12 centimètres de large sur une longueur de 20 à 25 millimètres. On la fixe d'un côté à la table au moyen de vis ou d'un étau mobile, la faisant dépasser d'un bon tiers de sa longueur. La partie dépassant présente une fente de forme triangulaire aiguë, dont nous étudierons plus loin l'usage.

Il est bon également de se munir d'un coussinet (fig. 8, B) de ciseleur, mieux encore d'en avoir deux.

Ces coussinets sont des sortes de pelotes rondes de cuir dur sur lesquels on manie la pièce à travailler, leur but est d'isoler l'outil de la table en donnant un appui ferme aux deux mains; il peut être utile dans certains cas d'augmenter cet isolement, on superpose alors deux coussinets dont le second se trouve d'un diamètre sensiblement inférieur.

Un étau en bois peut compléter l'installation. Pour nous rendre le plus de services il devra être à mâchoires épaisses et larges d'une dizaine de centimètres avec une surface d'action en hauteur au moins égale.

L'étau en bois n'est pas indispensable pour la plupart des travaux, cependant il peut servir de forte presse

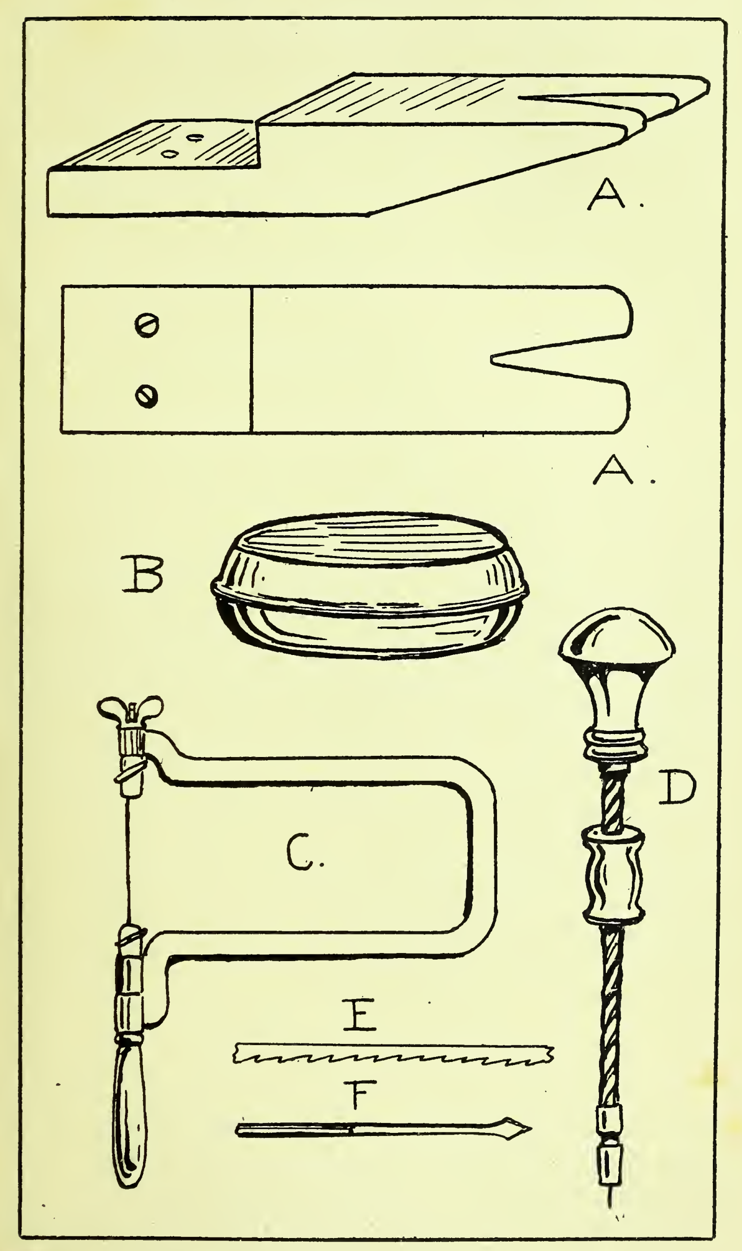


Fig. 8. — La planchette, AA ; le coussinet, B ; le porte-scie, C ; la drille D ; lame de scie, E ; foret, F.

dans certains cas, et dans d'autres, maintenir la pièce pour des détails de terminaison délicats.

Le petit étau d'acier, à mâchoires étroites, est d'un emploi dangereux, même garni des enveloppes de feutre sans lesquelles il est complètement inutilisable.

Des outils proprement dits, la scie est le plus encombrant à vrai dire et le plus délicat. C'est également celui qui exerce le plus péniblement la patience de l'opérateur.

La scie (fig. 8, C) se compose du porte-scie et des lames. Le porte-scie est un cadre métallique rectangulaire dont l'un des côtés est remplacé par une lame mobile fixée d'une part à la partie supérieure du cadre, de l'autre à un manche de bois solide. Les deux branches parallèles de l'appareil font légèrement ressort pour tendre la lame qui se trouve avoir ainsi, avec la souplesse, la rigidité nécessaire.

La longueur des branches parallèles est variable. On comprend que c'est d'elle que dépend le rayon d'action de la scie, il faut que celle-ci étant engagée dans le morceau de corne ne puisse être, à aucun point de sa course, arrêtée par la partie verticale du cadre ; mais comme le poids total de l'appareil en dépend également, on devra proportionner la taille de l'outil à celui de l'ouvrage habituel.

La lame de scie est fixée dans le cadre au moyen de vis appropriées, la pointe des dents dirigée vers le bas. Rien n'est plus fragile ni plus capricieux que ces lames (fig. 8, E) qui peuvent faire un long usage ou se briser au premier essai ; c'est une question de chance beaucoup plus que d'habileté et s'il nous arrive de briser à la suite, en quelques instants, une demi-douzaine de lames, il faudra se garder d'incriminer

notre maladresse ou de maudire notre fournisseur; la seule coupable sera le plus souvent cette Fatalité qui renverse les empires, châtie les conquérants ou nous envoie une mouche dans l'œil. La mauvaise humeur et l'énervement auront pour probable résultat l'augmentation des chances d'accidents.

Les lames doivent être évidemment de forces différentes suivant l'emploi, nous conseillerons cependant de préférer les lames plutôt fines pour les découpages à l'intérieur des pièces, à cause de leur action moins brusque.

La *drille* (fig. 8, D) est l'instrument qui nous servira à percer les trous par lesquels nous pourrons engager la scie à l'intérieur de notre pièce.

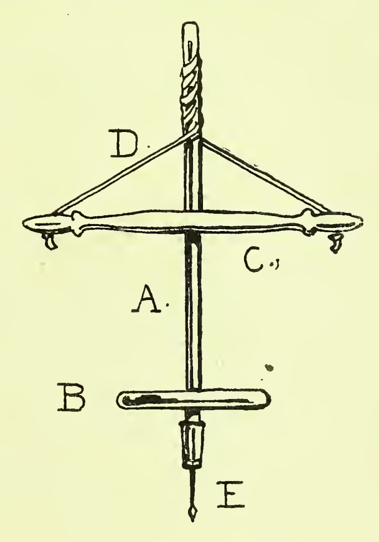


Fig. 9. — Broncal. — A, tige d'acier; B, volant; C, levier en bois; D, peau d'anguille; E, foret.

Permettons-nous une petite digression grammaticale à ce sujet pour noter que la *drille* est un honnête outil qui n'a aucun rapport étymologique avec son homonyme masculin de mauvaise compagnie.

C'est encore un instrument composé.

Il est formé d'une tige de métal en forme de vis à filets écartés portant à l'une de ses extrémités une mèche mobile, un foret triangulaire à biseau double, et emmanché de l'autre dans une poignée de bois en forme de pomme dans laquelle elle tourne librement. Un coulant de bois

joue sur le parcours de la vis. La pointe du foret étant placée perpendiculairement à la partie à perforer, on maintient l'appareil dans cette position en appuyant d'une main sur la pomme tandis que, par un mouvement de va et vient vertical, le coulant tenu de l'autre main agit sur la vis et lui communique, en montant et en descendant, un mouvement de rotation rapide qu'elle transmet au foret.

La *drille* peut être remplacée par le *broncal* (fig. 9) dont l'usage est le même, mais la construction différente.

Cet instrument, couramment employé par les horlogers et les bijoutiers, porte au bas de la tige de métal où est fixé le foret une rondelle également métallique et assez lourde qui sert de volant pour accélérer le mouvement de rotation de l'appareil. Ce mouvement est donné par une peau d'anguille passant par une ouverture pratiquée au bout de la tige et fixée aux deux extrémités d'une traverse de bois glissant librement le long de cette tige. Si l'on enroule la peau d'anguille autour de la tige, la traverse montera, la pression des doigts qui la fera descendre amènera le déroulement de la peau et la rotation de l'appareil, puis l'enroulement de la peau dans le sens inverse et la remontée de la traverse que les doigts, à ce moment, se contentent d'accompagner pour ne reprendre l'effort qu'à la fin de la course ascensionnelle.

Cet instrument qui semble d'un maniement plus compliqué que la *drille* à coulant est peut-être plus souple à l'emploi que celle-ci, avec laquelle on a volontiers tendance à déployer plus de force qu'il n'est nécessaire, ce qui amène le bris des forets ou leur arrêt brusque, fort agaçant et quelquefois dangereux pour la

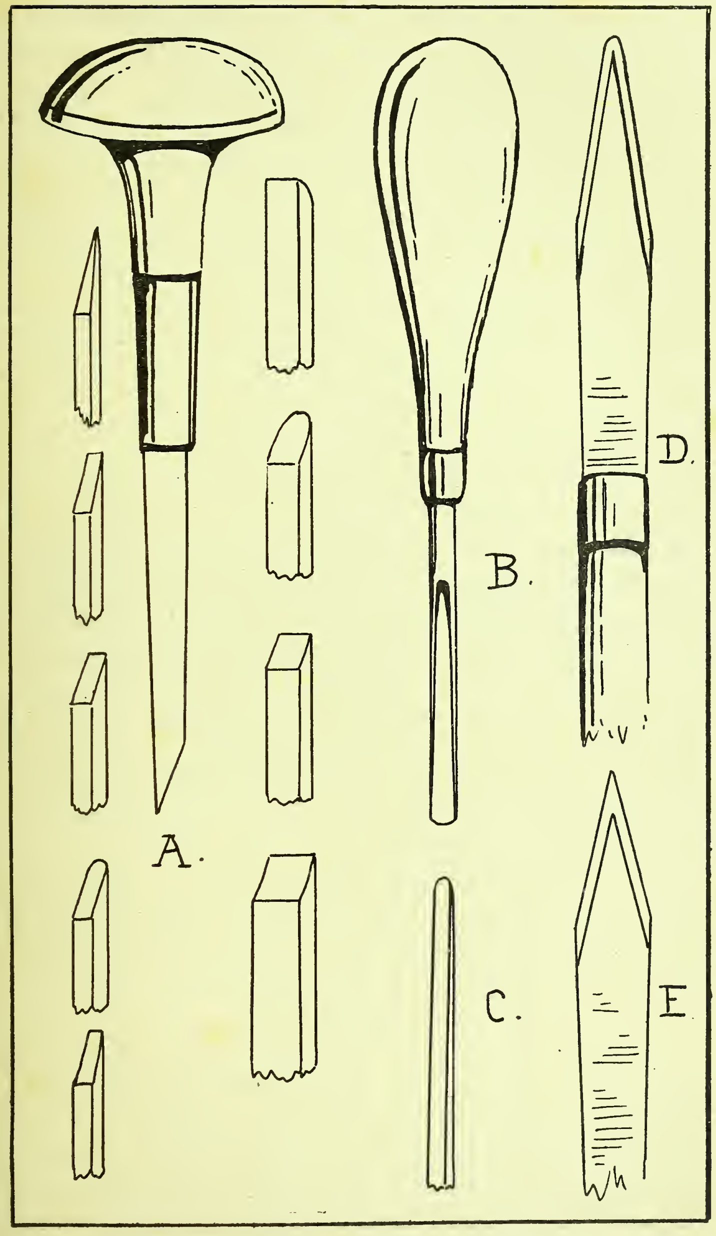


Fig. 10. — A, burins ; B, gouge ; C, échoppe en onglette ; D,E, râclettes.

pièce. D'autre part, il fournit pour un effort moindre une rapidité de rotation plus grande.

Les gens de tradition goûteront en surplus du pittoresque du broncal sa qualité d'être un fort ancien instrument de chirurgie, dont Ambroise Paré se servit pour les opérations du trépan.

La triste condition des scies est celle des forets, ils ont une déplorable tendance à se briser et se montrent d'une solidité fort capricieuse, mais le montage des forets est moins ennuyeux, le prix de revient des uns et des autres est d'ailleurs des plus minimes.

Il est utile d'avoir des forets de grosseurs diverses, bien que le même puisse faire des trous de tailles différentes.

Vient ensuite toute la série des *burins* et *échoppes*, (fig. 10, A) ce dernier mot est plus particulièrement réservé aux lames coupantes un peu larges, mais les termes *burins* et *échoppes* sont employés indifféremment, la plupart du temps, pour désigner le même outil, c'est-à-dire une lame d'acier emmanchée dans une pomme de bois et dont l'extrémité affecte différentes formes depuis la pointe aiguë jusqu'à la section rectangulaire.

Nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire d'attribuer un rôle particulier à chacun de ces outils dont nous reproduisons les formes les plus courantes ; c'est ici que l'initiative de l'exécutant peut se donner libre carrière, telle main peut être accoutumée à tel outil pour tel usage et pour le même emploi, telle autre main ne pourra se servir du même outil.

Le rôle de l'échoppe est de couper, d'enlever des fragments de matière, la seule condition générale à tous les modèles est d'être extrêmement coupants, et pour

obtenir ce résultat, il faut les passer fréquemment sur la pierre à aiguiser, pendant tout le cours du travail.

En dehors de cela, nous estimons qu'avec une demi douzaine d'échoppes assorties les plus méticuleux seront largement montés.

La *gouge* (fig. 10, B) est encore une sorte de burin, mais dont la lame se creuse en forme de gouttière, elle sert à évider, à arrondir, le manche est plus long que celui du burin et se tient à poignée, tandis que pour les burins ou échoppes, les doigts sont allongés le long de la lame, la pomme de bois s'appuyant sur la paume de la main qui donne l'effort.

La *râclette* (fig. 10, D, E) est une sorte de grattoir, une lame plate emmanchée comme un couteau, large d'un centimètre environ, dont l'extrémité façonnée en angle allongé est à double tranchant.

Ainsi que son nom l'indique, elle n'a point pour fonction de couper, mais bien de gratter; elle sert à faire disparaître les

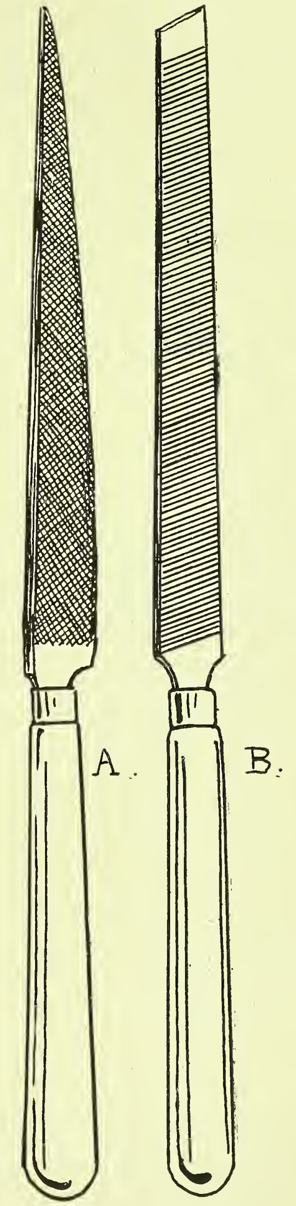


Fig. 11. — A, lime-couteau B, écoine ou grêle.

inégalités du travail, les traces d'outils coupants, à adoucir les passages de plan ; elle établit le premier degré de polissage.

Il est bon d'avoir deux *râclettes*, une à pointe aiguë et l'autre à pointe arrondie pour fouiller les motifs un peu profonds suivant leur forme.



Fig. 12. — Les rifloirs.

L'assortiment des *limes* devra être assez développé.

Il en faudra des plates, des rondes, des carrées, des triangulaires; comme pour les burins et les échoppes le choix est dirigé en grande partie par les habitudes particulières à chaque exécutant, cependant il y a plusieurs types ayant des fonctions spéciales. Ainsi la *lime couteau* (fig. 11, A) dont la lame rappelle la lame d'un couteau pointu, la coupe représentant un triangle très allongé, qui s'emploie pour exécuter les bords dentelés, la *lime plate* qui sert à égaliser les contours extérieurs, la *lime ronde* pour adoucir les angles ou *demi-ronde*, toutes ces limes peuvent être de grain plus ou moins prononcé, mais c'est le plus souvent des plus fines que nous trouverons l'emploi.

Les *rifloirs* (fig. 12) sont des sortes d'ébauchoirs en acier assez semblables aux spatules dont on se sert pour le modelage du cuir, mais armées de râpes plus ou moins fortes. Ils servent à accentuer les modelés, ou au con-

traire à les adoucir, ils font, en somme, le travail des limes avec plus de souplesse et atteignent des parties interdites à la rigidité de celle-ci.

Les *écouanes* (fig. 11, B) ou *écoines* sont des râpes ou limes qui n'ont qu'une rangée de tailles, elles se font en toutes grandeurs et toutes formes. L'écoine est l'instrument par excellence du travail de la corne et

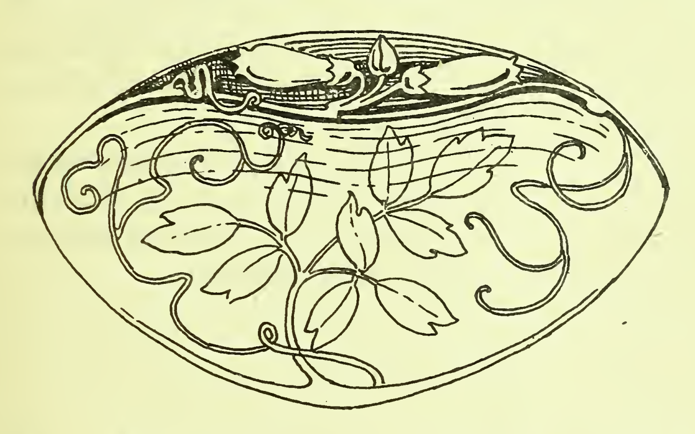


Fig. 13. — *Petite coupe-baguier.* — Les fleurs sont prises en relief dans l'épaisseur maximum réservée au bord supérieur. Les motifs du fond sont simplement gravés au burin.

de l'ivoire, on l'appelle également *grêle*, il sert à dégrossir.

N'oublions pas la pierre à aiguiser qui doit toujours être à portée de la main, humectée d'huile d'horloger.

Les gouges nécessitent une pierre spéciale appropriée à leur forme, c'est-à-dire présentant un côté arrondi.

Les outils tranchants doivent passer constamment sur la pierre, la netteté du travail en dépend autant que la commodité de l'exécution qui est très vite rebutante avec des outils coupant mal.

Enfin, l'outillage spécial du polisseur terminera cette nomenclature, il se compose de *brosses* dures, de *ponce en poudre*, de *gratte-brosse* en verre, de *fusains à polir*, de *cabrons*.

Le *gratte-brosse* est un faisceau de fils de verre assemblés très serrés et formant une sorte de pinceau rond à l'extrémité en plate-forme, il sert à donner des accents sur les parties en relief en réservant les creux, d'où son nom expressif. On fait également des gratte-brosse en fils métalliques, mais ils ont une action plus brutale.

Le *cabron* est un polissoir en pierre dure, ou en corne, ou en bois entouré de peau ou de drap ; il sert, ainsi que le fusain, à appliquer les poudres et matières à polir ; nous y reviendrons en temps utile.

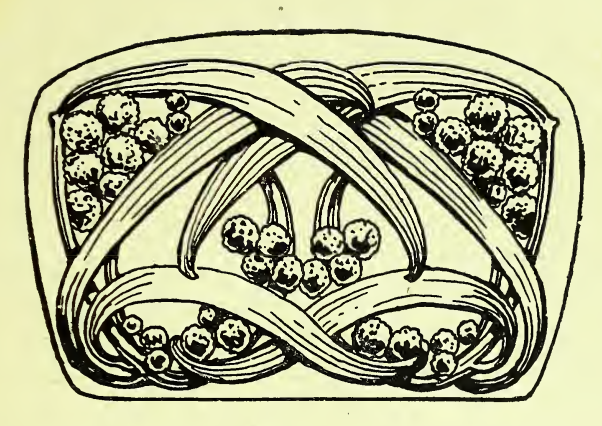


Fig. 14. — *Dessus de boîte.* Mimosa. — Le fond réduit au minimum d'épaisseur peut être appliqué sur une plaque de métal. On peut encore réserver les bords et découper la partie centrale du motif.

CHAPITRE III

ÉTABLISSEMENT DE LA COMPOSITION

Exigences de la matière. — Convenances générales. — Report du dessin sur la corne.

Pour la composition de leurs ouvrages, le domaine de la fantaisie est grand ouvert aux artisans de la corne, il ne connaît guère pour eux d'autres limites que leur habileté manuelle et les dimensions réduites de la matière.

Les conseils que l'on pourrait donner à ce sujet ne peuvent être que des avis de prudence aux débutants.

Le premier est de considérer que notre matière est fragile et que les accidents sont à peu près irréparables, donc nous éviterons, en composant notre dessin, de prévoir des parties trop déliées, en particulier sur des

longueurs trop grandes. En tout cas, nous augmenterons leur solidité en les tenant le plus possible dans le fil de la corne. Certaines légèretés peuvent être obtenues par des artifices ingénieux, des motifs secondaires qui viennent discrètement consolider une ligne décorative sans en dénaturer ou en rompre le mouvement.

Toutes les parties délicates devront être défendues contre les chocs extérieurs par des parties renforcées.



Fig. 15. — *Petite broche.* — La fleur doit être tenue sensiblement plus en relief que le reste. Si l'on emploie de la corne veinée, réserver des parties blanches vers le centre.

Nous éviterons encore le plus possible que les contours des objets comportent des motifs accrochants; s'il se trouve que nous ne puissions nous en passer, nous veillerons à ce qu'ils soient plus solides que le reste de l'ouvrage.

On verra plus loin que cette solidité n'est pas nécessairement obtenue par la recherche de l'épaisseur de la matière.

La convenance de la composition au rôle particulier de l'objet en œuvre est une loi générale de décoration qu'on ne devrait pas être obligé de rappeler, mais, c'est hélas! en même temps qu'une des plus souvent proclamée, la plus méconnue peut-être.

Il n'y a donc pas inconvénient à en parler ici, y

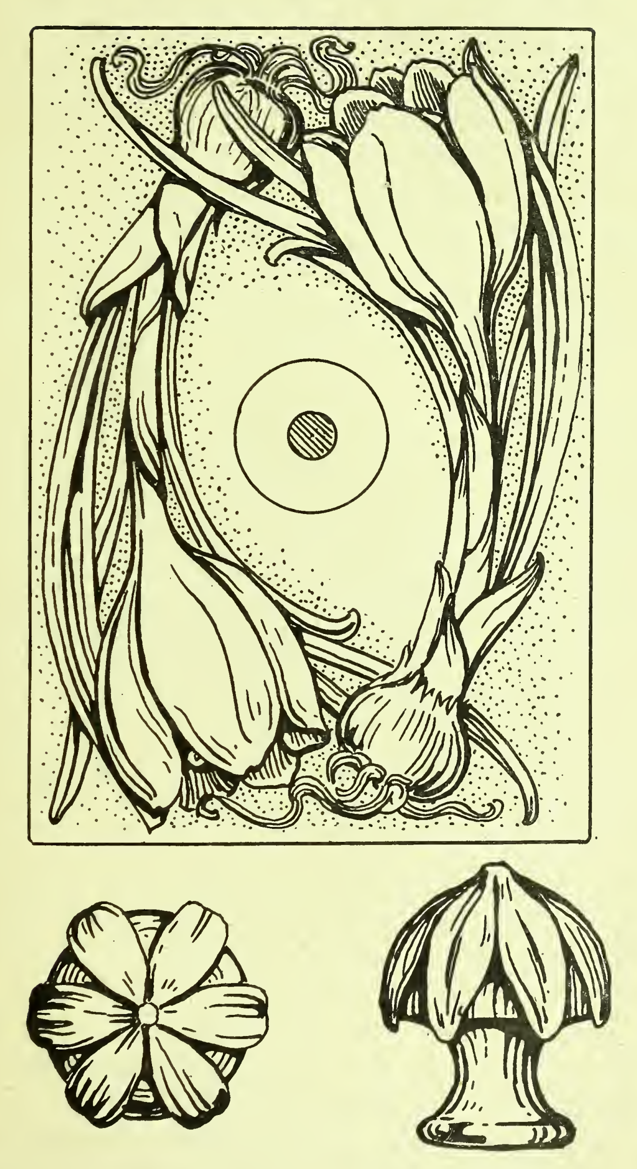


Fig. 16. — *Tampon-buvard*. Crocus. — *Bouton* vu de face et de profil.

penser nous évitera peut-être le remords de pendentifs larges comme des soucoupes, de broches meurtrières au menton ou aux doigts, de peignes ravageurs de chevelures.

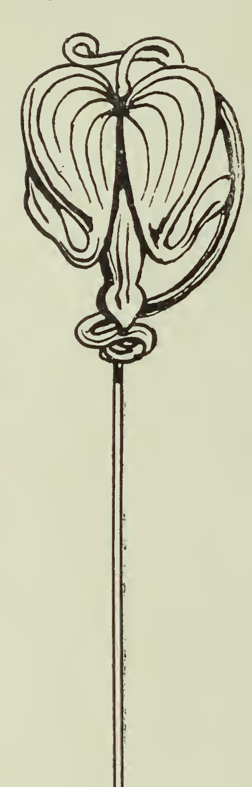


Fig. 17. — *Épingle à chapeau.* Dielytra.

Le choix du sujet à traiter est affaire de goût personnel; cependant, les menus objets qui relèvent de notre genre de travail ne comportent pas de compositions surchargées.

Fleurs, feuilles, fruits, en font le plus souvent les frais, et d'autant plus heureusement que l'interprétation en est plus simple.

La couleur de la corne a fait naître naturellement l'idée de prendre des algues pour modèle, on en a beaucoup usé et un peu abusé, mais on peut faire des choses neuves avec des motifs très rebattus, la flore marine est une mine précieuse pour le sculpteur en corne.

L'ornement de fantaisie donne d'excellents résultats, cependant, la prudence écartera les ornements géométriques réguliers dont la froideur ne compensera pas l'augmentation de difficultés produites par l'obligation d'une exécution très précise.

Quel que soit d'ailleurs le genre de motifs choisi, on aura toujours avantage, surtout au début, à éviter la symétrie et les répétitions.

Le report du dessin sur la corne est fort simple, mais exige du soin, comme toutes les préparations.

On ne s'astreindra jamais à trop de soin et il faut se convaincre que bien des travaux d'amateurs ont été irrémédiablement compromis par les négligences de l'établissement premier du travail.

Le croquis du dessin étant poussé autant qu'il est

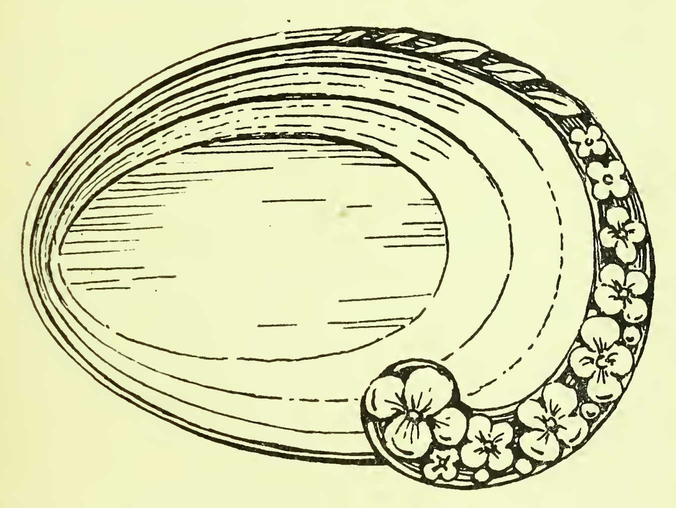


Fig. 18. — *Coupes à épingles.* — Le relief des fleurettes ne doit pas dépasser la hauteur des bords entre lesquels elles sont enfermées. L'effet sera cherché par la vigueur des creux.

nécessaire est calqué d'une façon très serrée mais en le réduisant à un tracé au trait des contours de forme. Nous ne devons pas nous occuper du modelé, cependant, pour donner plus de clarté, on peut indiquer par des hachures ou des à plat les parties de l'intérieur d'un motif destinées à être ajourées.

On peut également, mais c'est, croyons-nous, une complication inutile, indiquer les différents plans d'épaisseur par des hachures ou des teintes de valeurs

correspondantes ; cette méthode, suivant les cas, rendra le dessin plus facile à lire ou le fera indéchiffrable.



Fig. 19. — *Manche de crochet à bottines*. Peut être traité en corne ou en ivoire.

Le calque est exécuté à l'encre ou au crayon sur le papier mat.

On proscrira absolument les papiers végétaux à surface brillante sur lesquels le crayon prend mal et la plume glisse, le papier dit « dioptrique » est de beaucoup le meilleur de tous ces papiers transparents.

Le trait à l'encre exécuté à la plume est plus fin, le trait au crayon peut être facilement plus accentué, il sera plus aisé également de le faire régulier aux doigts moins habiles, pour la visibilité il n'y a guère de différence.

Nous conseillerons donc le calque au crayon pas trop dur pour ne pas transpercer le papier, pas trop tendre pour qu'il ne s'étale pas aux frottements.

Lorsque la corne à travailler est transparente, le procédé est élémentaire et se devine, il consiste à placer le dessin sous la plaque et à se servir de celle-ci comme d'un second papier calque en reportant à la plume et à l'encre de Chine les traits du modèle.

Cependant, nous aurons la précaution, si la plaque est assez épaisse, de la placer de façon à ce que le regard tombe perpendiculairement au milieu du motif et de maintenir l'ensemble dans la même position pendant toute la durée de l'opération du report sous peine d'avoir

des déformations du dessin quelquefois très sensibles.

Quand nous avons affaire à de la corne opaque ou trop foncée pour que le dessin soit lisible par transparence, il faut procéder différemment.



Fig. 20. — *Pendant.* Muguet. — Ce motif sera plus agréable traité en corne blanche opaque.

Une première manière consiste à décalquer le dessin au papier gras, c'est-à-dire interposer ce papier entre la corne et le dessin et repasser les contours de celui-ci à la pointe dure.

Il y a encore le poncif, c'est-à-dire le dessin percé de petits trous à travers lesquels, au moyen d'un tampon

d'étoffe, on dépose une poudre colorée, ponce, ocre rouge, poudre de savon. Bien entendu, il est indispensable de reprendre au crayon noir les traits essentiellement fragiles obtenus par ce procédé.

D'autres préfèrent coller le dessin sur la corne et faire les premières opérations de mise en train comme si ce papier était la corne elle-même, l'inconvénient grave est que ce papier gêne l'action des scies et des forets, si bien collé qu'il puisse être.

On peut dessiner parfaitement au crayon sur la corne dépolie, les retouches sont toujours possibles, on peut repasser les traits à l'encre si l'on craint d'effacer le crayon au cours du travail, c'est plus prudent d'ailleurs.

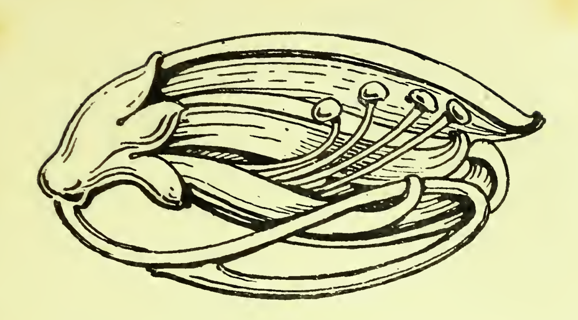


Fig. 21. — *Broche.* — Toute la partie centrale doit être traitée sensiblement en second plan pour faire ressortir les étamines dont on peut orner l'extrémité de perles.

CHAPITRE IV

DÉGROSSISSAGE

Emploi du foret et de la scie. — Sculpture.

Notre dessin se trouvant reporté sur le morceau de corne, nous allons commencer les opérations du dégrossissage au moyen de la scie.

Le contour extérieur du dessin ne doit pas affleurer les bords de la plaque, il faut qu'il en soit distant de 1 centimètre au moins.

On peut à peu près indifféremment commencer le découpage du motif par l'extérieur ou par les parties ajourées s'il en comporte.

Pour les objets de petite dimension, il est souvent plus facile et plus prudent, au point de vue de la fragilité à défendre, de commencer par les parties ajourées afin d'avoir plus de prise pour tenir le morceau entamé.

L'opération délicate et assez fastidieuse du sciage s'exécute sur la planchette à encoche que nous avons décrite.

La plaque de corne solidement maintenue au bord de la planchette avec la main gauche dépasse juste de ce qu'il faut pour permettre à la scie de mordre. Cette scie peut agir suivant la commodité personnelle, soit dans le sens rigoureusement vertical, soit un peu inclinée, mais, quelle que soit la position adoptée, la surface de la lame doit se présenter perpendiculairement à la surface de la plaque de corne, de façon à ce que la tranche de celle-ci soit nettement rectangulaire. Le mouvement de la scie sera régulier, sans précipitation, n'oublions pas que c'est dans le mouvement de retour que la scie mord, on donnera donc un peu plus de force pour tirer l'instrument que pour le pousser.

On aura soin de souffler constamment pendant l'opération pour chasser la poussière qui se forme au bord de la coupure et empêche d'en suivre la marche.

Quand le contour présente des angles aigus, on pose la plaque sur la partie fendue de la planchette où on engage la scie de manière à soutenir de plus près toutes les parties attaquées. Est-il nécessaire d'insister sur la nécessité absolue pour la planchette d'être maintenue d'une façon inébranlable à un établi solidement calé?

Les parties ajourées à l'intérieur sont traitées de la même manière, mais il faut préparer le passage de la scie.

La plaque étant posée bien à plat sur la table, on appuie la pointe du foret, préalablement humectée d'huile si la corne est dure, verticalement au centre de la partie à évider ; on fait ensuite manœuvrer la drille en prenant soin de ne pas appuyer trop, ce qui aurait pour conséquence, ou d'arrêter le mouvement du foret, ou même de le briser.

Le trou ainsi percé devra correspondre au diamètre de la scie : il faudra donc y approprier la grosseur du

foret, toutefois cela n'a qu'une importance secondaire lorsque la plaque n'est pas très épaisse, car pourvu que le trou soit pratiqué de part en part, il est facile de l'agrandir avec la pointe de la râclette ou une lime.



Fig. 22. — *Liseu e.* Œillet.

Lorsque toutes les parties destinées à être évidées ont reçu ces ouvertures, on dégage du porte-scie la partie supérieure de la lame et on l'introduit dans l'une de ces ouvertures, on revisse ensuite la lame solidement dans la mâchoire supérieure de l'instrument. On aura eu soin de fléchir légèrement les deux branches de l'appareil au moment de fixer la lame de façon à ce que celle-ci soit aussi tendue que possible comme la corde d'un arc.

L'outil se manœuvre ensuite de la même façon que pour les contours extérieurs.

Les opérations de dévissage, démontage et remontage doivent être, hélas ! renouvelées à chaque ouverture.

La scie à pédale peut remplacer la scie à main, mais elle est plus brutale et demande une assez grande habitude, on en est toujours

moins maître que de la scie à main et celle-ci gagne en sécurité ce qu'elle perd en rapidité comparativement à la première.

Cette partie du travail est, nous l'avons dit, longue, minutieuse et paraîtra peu intéressante à beaucoup d'exécutants dont le temps est limité et qui sont désireux de le consacrer tout entier à des efforts plus amusants et où interviennent davantage l'initiative et le goût artistique.



Fig. 23. — *Épingle à chapeau.* Jonquille trompette. Ce motif peut être traité en demi-relief à double face ou en ronde-bosse.

A ceux-là nous conseillerons de confier leur dessin et leur plaque de corne à des découpeurs industriels qui exécuteront le travail aussi bien — soyons flatteurs! — qu'ils l'auraient exécuté eux-mêmes, avec beaucoup moins de peine et sans grands frais et leur rendront la plaque prête à être sculptée.

Rappelons à ce propos qu'il faut, dans les travaux d'amateurs en général, se tenir à distance égale de deux partis opposés : le scrupule de « faire tout soi-même » qui a valu au cuir et au métal même de si néfastes montages, et l'absence du scrupule de « laisser tout faire » à d'autres qu'au signataire de l'œuvre.

Nous dirons tout bas qu'au moins ce dernier défaut a nourri pas mal de professeurs si le premier a fait à d'adroits ouvriers une concurrence regrettable !

Des professeurs exigeront avec autorité que nous soyons toujours assis sur un siège bas devant une table

basse ; avec non moins d'autorité, d'autres recommanderont de prendre un siège haut pour dominer notre ouvrage et profiter du poids du corps pour assurer l'effort de l'outil. Le siège trop bas a l'avantage de tirer

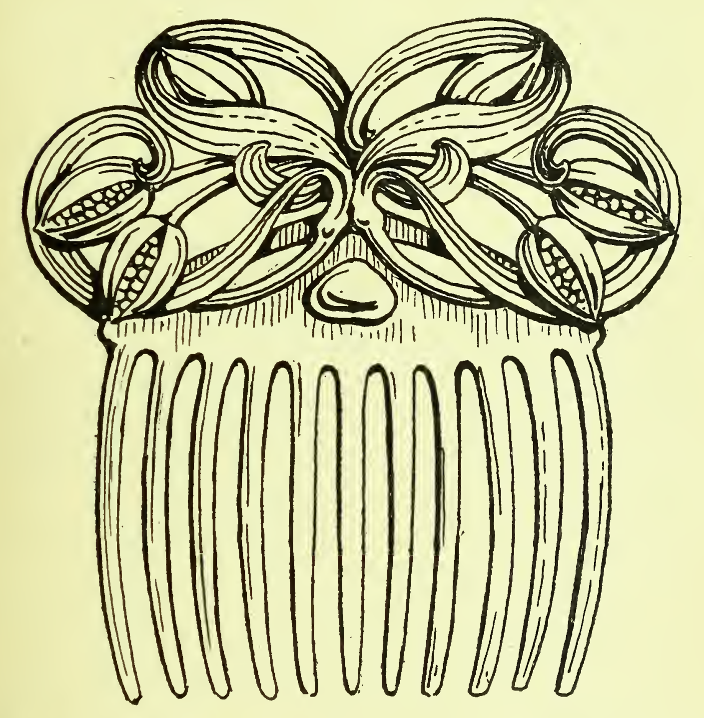


Fig. 24. — *Grand peigne.* — L'intérieur des fruits peut être formé de demi-perles fines. Au milieu de la partie inférieure, une pierre.

la poitrine en haut en forçant à tenir les coudes écartés sur la table, le siège trop haut celui de la courber, le résultat est identique d'ailleurs, c'est une grande gêne de respiration.

Nous pensons que la formule raisonnable est celle-ci « se mettre à son aise » de façon à avoir les mouvements libres.

C'est maintenant que commence le travail de la sculpture pour lequel la description la plus détaillée ne vaudra jamais une heure de pratique.

On aura avantage, au début du travail, à ranger les burins à portée de la main dans un ordre régulier dont la position importe peu ; quelques-uns les rangent en ligne, à côté les uns des autres, sur un morceau d'étoffe ; on peut aussi les placer dans un vase à ouverture large, la pointe de la lame en haut, de façon à trouver rapidement l'outil dont on a besoin.

C'est la pratique seule qui indiquera pour chaque partie du travail l'outil à choisir, et cette pratique s'acquiert très rapidement ; chacun d'ailleurs aura vite fait d'adopter deux ou trois outils dont il se servira presque exclusivement et qui, pour chaque exécutant, peuvent être différents. Un seul précepte d'ordre général peut être rappelé, il faut que les outils tranchants soient entretenus par un aiguisage constant.

La façon de tenir les burins a une importance, on peut opérer de deux manières :

1° L'index étendu le long de la lame, le bout du doigt très près de l'extrémité, le manche est maintenu par les autres doigts, appuyé à la paume, et le mouvement se donne du poignet en prenant pour point d'appui le médius appuyé sur la table, soit déployé, soit refermé, c'est-à-dire l'ongle portant sur la table ;

2° Le manche de l'outil étant tenu à pleine main, le pouce s'appuie sur l'objet même et concourt dans le sens opposé à l'effort donné par le reste de la main. C'est assez exactement la position de la main ouvrant une noix avec un couteau et le même mouvement.

Dans le premier cas, l'objet en œuvre doit poser sur la planchette où il est maintenu par les doigts écartés



Fig. 25 et 26. — *Couvert à salade.* — L'effet doit être cherché par des moyens très simples, des reliefs très modérés accusés par des traits de burin à angles vifs.

de la main gauche, dans le second cas, l'usage du coussinet est indispensable; dans les deux, il faut conserver à l'effort une souplesse continue et s'interdire toute brusquerie.

Le burin se trouvera donc détacher des parcelles de matière en laissant une trace qui doit être légèrement concave, c'est-à-dire qu'il faut couper le plus possible le fil de la corne par un mouvement circulaire indiqué sans exagération.

Lorsque ce premier travail de dégrossissage sera terminé, que les plans divers de notre composition seront nettement indiqués, le grattoir, les rifloirs, et les limes entreront en jeu pour donner un poli élémentaire aux surfaces et permettre l'exécution des détails. C'est ici que toute description devient impossible, de même que toute indication d'outil, parce qu'elles devraient être différentes pour chaque ouvrage en particulier, mais nous ne saurions trop le répéter, elles seraient entièrement inutiles ; en se tenant aux données générales pour le maniement des outils, chacun trouvera très vite et tout seul l'outil approprié à telle ou telle besogne et, parmi plusieurs propres au même usage, celui qui lui sera personnellement le plus commode.

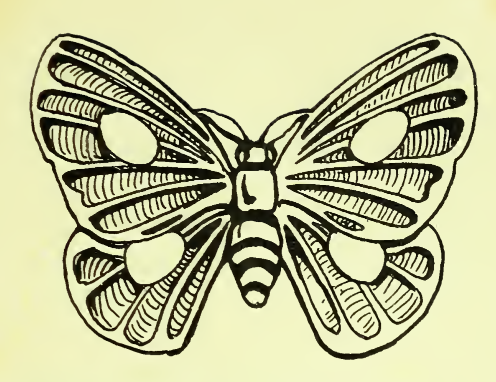


Fig. 27. — *Papillon* pour broche ou épingle à chapeau. — Dans ce dernier cas on le montera de préférence horizontalement par rapport à la tige. Les taches des ailes seront réservées en épaisseur sur les fonds dont on variera le ton par le degré de transparence.

CHAPITRE V

POLISSAGE

Mise en forme. — Incrustation. — Patines.

Notre objet est terminé au point de vue de la sculpture, mais il est d'aspect terne et savonneux, il s'agit de dégager les qualités de la matière, son brillant et sa transparence.

Cette opération des plus simples est le polissage, il exige un grand soin et une patience inlassable.

Les marchands de couleur vendent des préparations toutes prêtes à l'emploi qu'il suffit d'étendre à la brosse, au pinceau et au chiffon et sur lesquelles nous n'avons pas à nous arrêter, toutes les explications nécessaires étant habituellement jointes aux flacons qui les renferment.

Nous les déclarons toutes excellentes sans examen car il leur est presque impossible de ne pas l'être, étant

nécessairement composées d'éléments connus et fort simples.

Voici, d'autre part, le procédé courant : il consiste à former avec de l'eau et de la ponce en poudre une pâte assez épaisse mais bien mélangée. On applique cette pâte sur l'objet en corne au moyen d'une brosse dure préalablement humectée d'eau et l'on frotte vigoureusement dans tous les sens.

La durée de ce premier frottage est évidemment réglée



Fig. 28. — *Broche.* Fraise. — Donner le plus fort relief à la feuille du devant, surtout à la partie supérieure.

par la grandeur de l'objet et la complication de ses détails, il sera suivi de plusieurs autres, on ne doit donc lui demander qu'un dégrossissage.

Sept ou huit minutes sont une durée moyenne.

Un lavage à l'eau pure très soigneux enlèvera la ponce et l'on pourra se rendre compte alors des imperfections du travail, coupures, lamelles de corne soulevées.

Ces dernières forment des teintes blanchâtres désagréables à l'œil et menaçantes pour la durée de l'objet. Les burins et surtout la râclette rentreront en jeu pour les faire disparaître.

Une seconde application de pâte de ponce, celle-ci en poudre plus fine, sera faite et prolongée beaucoup plus

que la première, une demi-heure et davantage encore.

Avec les brosses alterneront les pinceaux durs, les morceaux de bois tendre, taillés en pointe, les fusains, et l'on ne s'arrêtera que lorsque l'on jugera ne pouvoir pousser plus loin utilement le travail.

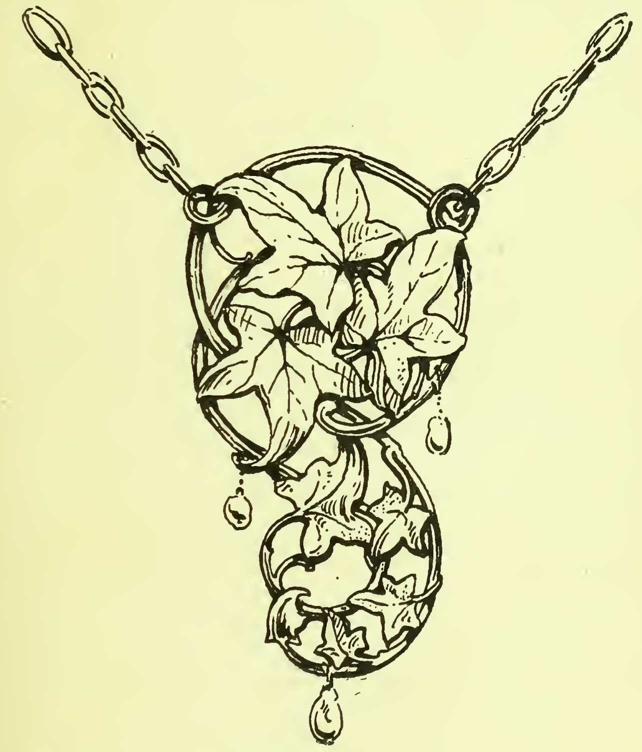


Fig. 29. — *Pendant.* Feuilles de lierre. — Choisir une corne nuancée.

Après un nouveau lavage méticuleux on terminera par un passage au tripoli, puis un frottage consciencieux à la peau de chamois ou au chiffon de laine, qui achèvera de donner le brillant voulu.

Lorsque l'objet en œuvre comportera des parties mates, il ne faudra pas s'arrêter à les réserver au cours des



Fig. 30. — *Liseuse.* Cacatoès. — Ce motif peut être traité en corne ou en ivoire. La pupille de l'œil doit être figurée en creux.

opérations de polissage, elles doivent y passer comme les autres ; c'est quand tout se trouvera terminé qu'on s'occupera de les mater au moyen des rifloirs.

Notre ouvrage sera ici complètement achevé ; cependant, la destination de l'objet peut exiger que nous lui donnions une certaine courbure. C'est le cas des peignes et des boucles de ceinture ; de plus comme la nature de la corne rend cette opération très facile, nous pouvons en profiter pour donner du galbe à d'autres objets où la forme courbe ne s'impose pas aussi impérieusement.

La corne a la propriété de s'amollir à la chaleur, on arrive même à la fondre complètement et, industriellement, on arrive à utiliser les déchets de corne en les agglutinant ; en cet état on peut l'estamper et même la mouler.

Mais ce sont là, disons-nous, des opérations industrielles que nous ne pouvons que signaler.

Pour donner les mouvements relativement peu importants dont nous avons besoin, il suffira d'amollir provisoirement notre ob-

jet en le faisant tremper quelques minutes, ce temps d'immersion se trouvant évidemment réglé par l'épaisseur de la plaque, dans un récipient plein d'eau maintenue à l'ébullition.

Quand la corne paraît suffisamment assouplie, on l'applique sur une forme préparée à l'avance qui peut

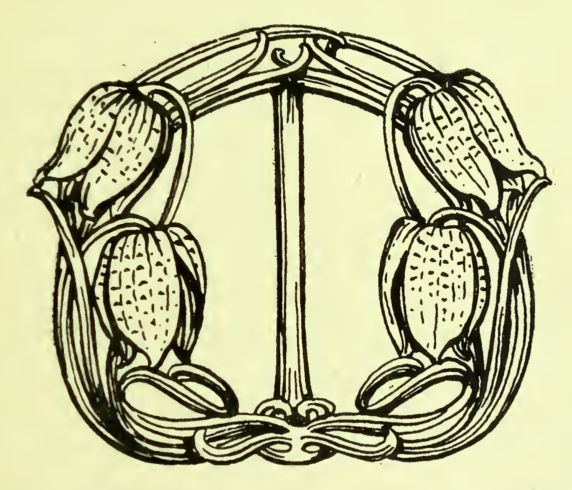


Fig. 31. — *Boucle de ceinture.* — Fritillaire damier. Si le motif est ajouré il sera prudent de donner aux tiges une épaisseur double de leur largeur.

être une simple pelote de chiffons façonnée à la demande et on l'y maintient avec la main jusqu'à ce qu'elle ait pris la forme désirée. Si ce résultat n'était pas obtenu du premier coup on recommencerait complètement ou partiellement l'opération. Lorsque la corne par son épaisseur présente une résistance trop grande, il est nécessaire d'attacher l'objet avec des bandes d'étoffe sur une forme en matière solide, en bois par exemple. Pour les formes cylindriques régulières, bouteilles et flacons offrent des moules parfaits. On laisse refroidir l'objet

ainsi maintenu, en se gardant de le dégager trop tôt, sous peine d'avoir à recommencer.

Avec un peu d'adresse et une habileté qui s'acquiert rapidement, certaines parties légères d'un motif peuvent être maniées à la flamme d'une lampe à alcool, il faut préalablement les graisser largement au suif et opérer avec une grande rapidité sous peine de terribles et irréparables grillades.

Pour la courbure légère des épingles ou des dents de peigne, par exemple, ce procédé est à recommander.

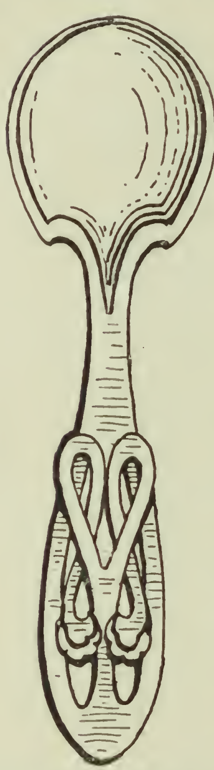


Fig. 32. — *Cuiller à poudre.* — On cintrera légèrement le manche.

Il est très souvent ridicule et laid de charger la corne de pierres et de cabochons de verre, mais il peut arriver que l'on tire de cette verroterie des effets agréables ou amusants; nous ne pouvons négliger d'en parler après avoir recommandé la plus grande discrétion dans leur emploi.

Le procédé élémentaire est le simple collage à la colle forte transparente dans une cavité appropriée au calibre du cabochon. Si la pierre a une valeur réelle nous conseillerons très lâchement de.... la confier au bijoutier, si cette valeur peut supporter sans trop grand dommage les risques de perte nous pourrons essayer de l'enchâsser nous-mêmes.

Après avoir tracé à la pointe sur la corne le contour

de la pierre à enchâsser très exactement, nous creuserons une alvéole comme pour le collage mais plus profonde, dont les parois devront être bien verticales ; après nous être assuré que la pierre y entre en forçant un peu nous ne replacerons celle-ci qu'après avoir amolli la corne à l'eau bouillante.

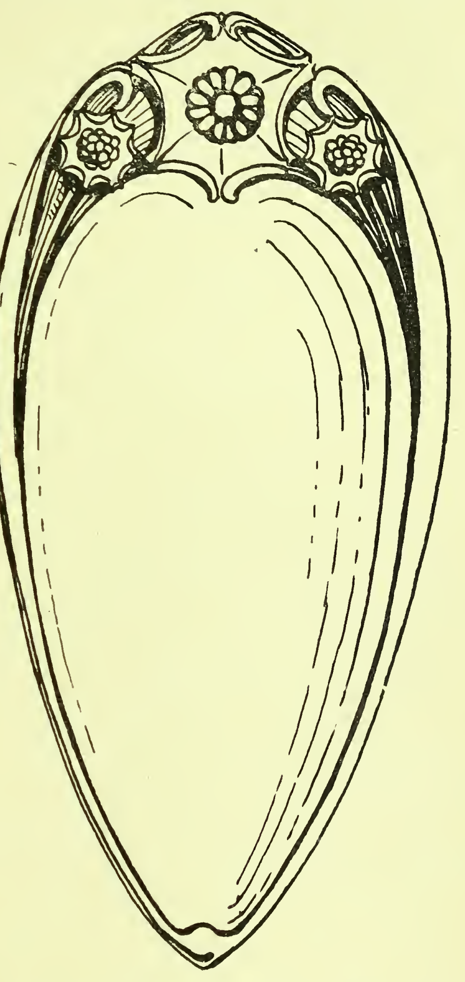


Fig. 33. — *Coupe*. — Le motif supérieur affleure aux bords de la coupe. Le relief est pris dans l'épaisseur totale.

Nous ramènerons alors les bords de la corne contre la pierre au moyen d'un sertisseur qui peut n'être qu'une lame d'acier arrondie non coupante et modelons ainsi une sorte de bourrelet mince, qui emprisonne la pierre. Il ne peut être question ici que de pierres taillées en table offrant des contours

en biseau. La difficulté augmente si la pierre doit être montée à jour, si elle est taillée en brillant par exemple. Dans ce cas, la sertissure doit être double par-dessus et par-dessous, montage délicat et qu'il vaut mieux, à tous égards, confier à des professionnels.

La question des patines qui a affolé les agités du Cuir d'Art (!) choréoplastes, coriophiles, coriomaniaques et coriotripoteurs, est moins passionnante pour les amis de la corne sculptée. Les plus extravagants ont dû reconnaître que la patine devait se montrer très réservée dans ce nouveau domaine.

Et puis elle y est trop aisée ! ce n'est plus le plaisir de faire des essais scabreux avec le petit frisson des catastrophes possibles ! on opère à coup sûr, c'est désolant !

En effet, la corne se laisse facilement pénétrer par toutes les couleurs, à l'alcool comme à l'eau, toutes les teintures lui sont applicables, naïvement, au pinceau.

Nous nous garderons donc bien de dresser une liste de produits auxquels notre marchand de couleurs ne manquerait pas d'opposer « quelque chose de bien meilleur » spécialité de sa maison, qui en sera vraisemblablement, avec un joli nom bien moderne, le parfait équivalent.

Les verts, les bleus, les jaunes, les rouges et les violets se disputent à titre égal nos préférences. Evitons par une grande discrétion dans l'emploi que ces disputes se continuent sur nos ouvrages !

En résumé, les seuls conseils qui soient de mise au sujet des patines, simples teintures, sont des conseils purement moraux dont l'appel à la sobriété doit être le premier aussi bien au point de vue de l'importance que de la multiplicité des colorations. La

matière est en elle-même d'une couleur exquise et lui conserver celle-ci intacte est souvent le plus heureux parti, d'autant, qu'avec un peu d'ingéniosité, on trouvera dans les cornes naturellement polychrômes des ressources précieuses.

Pour cette raison, les plus heureuses colorations artificielles sont celles qui s'éloignent le moins possible



Fig. 34. — *Bouton.* — Les fonds peuvent etre variés, pointillés, striés, ou compter par leur transparence.

des tons habituels à la matière, les jaunes, les bruns plus ou moins accentués.

Il est bon de se persuader qu'un iris traité en corne, comme d'ailleurs, en bois, en cuir ou en métal, n'est pas plus nécessairement violet qu'un lys ne sera blanc opaque. Ce scrupule des couleurs « nature » est aussi fâcheux que fréquent et amusant à observer chez les amateurs qui stylisent avec la plus tranquille audace et une fantaisie débridée les caractères les plus respectables de la forme d'une fleur.

Ce n'est peut-être pas inutile de profiter de l'occasion pour rappeler que l'idée de blancheur dans le lys, par exemple, peut être nettement indiquée dans

une matière de coloration naturellement assez foncée en maintenant les parties qui accompagnent la fleur dans une tonalité sensiblement plus sombre. Tout est préférable à l'application des couleurs opaques et surtout du blanc, destructeur immédiat de l'harmonie.

Donc ne perdons pas de vue, dans les plus modestes travaux, que l'essence de l'art est d'être une *interprétation* et que celle-ci doit, dans les limites du goût et des convenances propres aux divers cas, s'appliquer aussi bien à la couleur qu'à la forme.

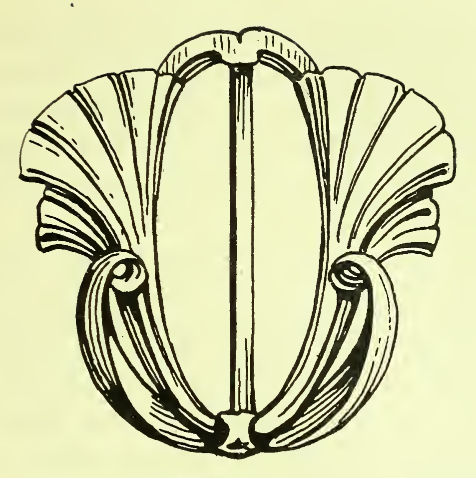


Fig. 35. — *Boucle de ceinture.* Algue. — Ce motif peut être traité indifféremment en corne ou en ivoire.

CHAPITRE VI

L'IVOIRE

La matière. — Différentes sortes d'ivoire. — Précautions générales pour son emploi. — Sculpture. — Patines.

L'outillage affecté à la sculpture sur corne est tout entier utilisable pour la sculpture sur ivoire, aussi la précieuse matière a-t-elle naturellement tenté rapidement les amis de la corne.

Notre rôle n'est pas de décourager mais d'éclairer les bonnes volontés, et aux meilleures l'ivoire réserve de terribles surprises auxquelles il faut se préparer.

La sculpture sur ivoire est un métier des plus délicats dont le domaine ne peut être qu'entr'ouvert aux amateurs et assez étroitement. Nous ne pouvons guère songer qu'à remplacer la corne par l'ivoire dans certains des

ouvrages pour lesquels nous employons la première, presque tous d'ailleurs, peignes, pendentifs, épingles, boîtes, couteaux à papier, liseuses, manches divers, etc., la petite statuaire sera la limite extrême des prétentions permises au plus petit nombre.



Fig. 36. — *Manche de porte-plume.* Violette.

Les sculpteurs professionnels sur ivoire artistes, ceux qui exécutent les figures dont nous voyons depuis quelques années la mode revenir aux Salons, sont fort peu nombreux ; en France, on peut en nommer quatre ou cinq. C'est entre eux que se partage le soin de traduire dans la précieuse matière les modèles créés par les statuaires, et cette collaboration importante reste assez injustement presque toujours anonyme.

Nous ne dirons un mot de l'os que pour l'écarter sans réserve de nos travaux.

L'os est une matière d'aspect médiocrement flatteur, fragile et dure, comprenant des parties poreuses inutilisables, des cavités qui limitent beaucoup le champ des opérations ; les difficultés de procéder sont plus nombreuses que pour l'ivoire et le résultat n'a qu'une valeur très inférieure que la différence de prix de la matière première ne saurait suffisamment compenser.

L'ivoire est fourni presque exclusivement par les défenses de l'éléphant : les dents de l'hippopotame,

l'éperon du narval n'entrent dans la consommation que pour une part restreinte.

On sait que, comme les cornes, les défenses sont creuses à la partie inférieure, la pointe seule est pleine sur une longueur plus ou moins importante.

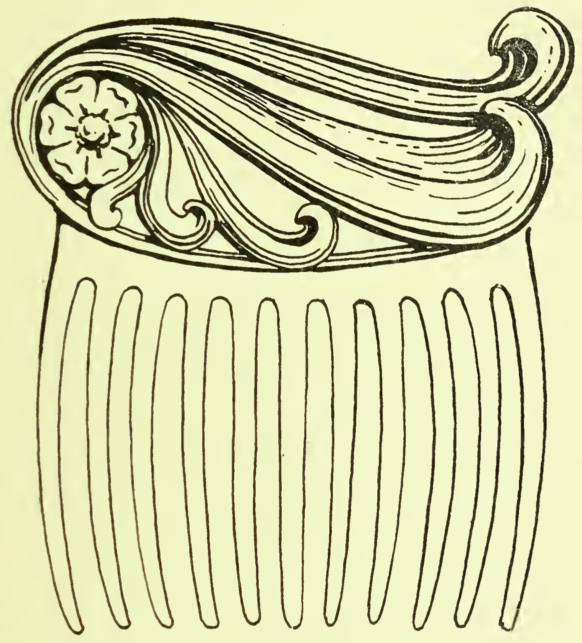


Fig. 37. — *Grand peigne en ivoire.* — La partie convexe des rinceaux doit être soigneusement polie, la partie concave matée au contraire pour retenir la patine qui restera sobre. Le fleuron peut être en or ou doré avec une pierre au centre.

Le grain de l'ivoire varie de finesse, celle-ci est généralement plus grande dans les dents d'animaux jeunes, mais ce n'est pas une règle absolue, car on a rencontré de gigantesques défenses d'une finesse extrême de matière.

On distingue commercialement quatre sortes d'ivoire. Le plus estimé est asiatique et porte le nom d'ivoire

de Siam, c'est celui qui se présente sous la forme des plus grandes dents, il est également le plus fin et le plus lourd.



Fig. 38. — *Ouvre-lettre*. — Ce motif doit être à double face (corne ou ivoire). L'épaisseur ira en diminuant vers la pointe du bec.

L'ivoire de Guinée ou du Gabon est un peu jaune mais à l'instar de certain chocolat célèbre, il blanchit en vieillissant.

Au contraire, l'ivoire du Cap qui est dans sa jeunesse d'une jolie teinte blonde tend toujours à jaunir et assez rapidement.

Vient enfin l'ivoire fossile que l'on trouve en Sibérie mais dont la valeur est très inférieure, car il se présente rarement sans fentes, les dents sont de dimensions réduites et de formes mauvaises.

L'ivoire vert ne tire pas son nom de sa couleur mais de ce qu'on le recueille sur l'animal vivant, il a des qualités spéciales que l'on entretient en le maintenant plongé dans l'eau. Cette dénomination le distingue de l'ivoire mort qui peut même être recueilli sur des animaux morts depuis longtemps.

Nous ne pouvons parler ivoire sans parler de la corne de narval bien qu'elle ne soit guère employée en sculpture après avoir eu, au moyen âge, les honneurs de la puissance mystérieuse.

Il est vrai qu'on l'attribuait alors à la licorne, le cheval marin indomptable qui est resté cabré au flanc

de l'écusson anglais, alors qu'elle est tout simplement une des canines supérieures d'un paisible cétacé habitant des régions arctiques. Cette dent atteint parfois jusqu'à trois mètres de longueur et se présente sous la forme d'une tige conique droite et cannelée en spirale. De nos jours où elle a perdu sa valeur surnaturelle

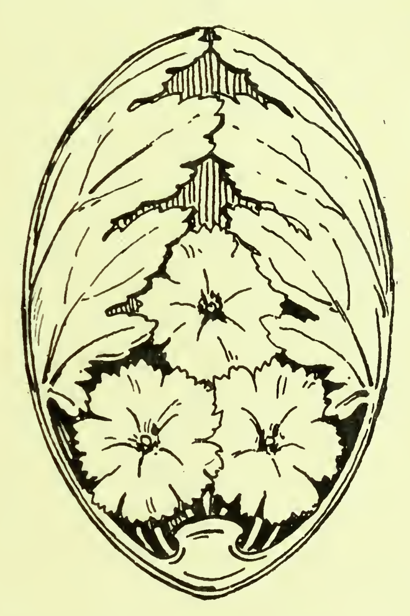


Fig. 39. — *Miroir de poche*. Primevère de Chine. — Doit être traité en relief très faible. (Corne ou ivoire.)

avec sa réputation reconnue usurpée de « pierre d'épreuve » et où on ne lui confie plus le rôle de reconnaître les mets empoisonnés, elle ne sert plus guère qu'à faire des cannes de mauvais goût où à orner les musées de petites villes au milieu des coquillages et des animaux empaillés.

Comme le genre de nos travaux nous dispense de nous préoccuper de la grandeur de la dent, nous pourrons

utiliser l'ivoire d' hippopotame qui est fort beau et d'un grain peut-être supérieur à celui de l'éléphant, mais n'est utilisable que pour de petits objets.

En plus de sa dureté et de sa fragilité, l'ivoire possède encore un caractère déplorablement capricieux dont nos travaux modestes auront, moins que d'autres, l'occasion de souffrir, mais dont il est bon de parler, ne serait-ce que pour apprécier à sa valeur le mérite de ceux qui savent triompher de cette hautaine matière.



Fig. 40. — *Épingle à chapeau.* Orchidée. (Corne ou ivoire.)

Lorsque l'ivoire est débité, le morceau devient d'une susceptibilité extrême aux moindres variations de température ; un courant d'air, un rayon de soleil, la proximité d'une bouche de calorifère peuvent subitement le faire fendre du haut en bas. Avec le temps, ces fentes se referment mais laissent une trace noire indélébile. De plus, aucun moyen ne permet de reconnaître à l'avance d'une façon certaine la composition intérieure du morceau. Celui-ci peut être criblé de fèves, petits noyaux jaunes, semblables aux nœuds du bois, qui apparaissent au moment où on s'y attend le moins, quelquefois après de longs mois de travail, et contre lesquels il n'y a qu'un parti à prendre, l'abandon de la pièce en œuvre.

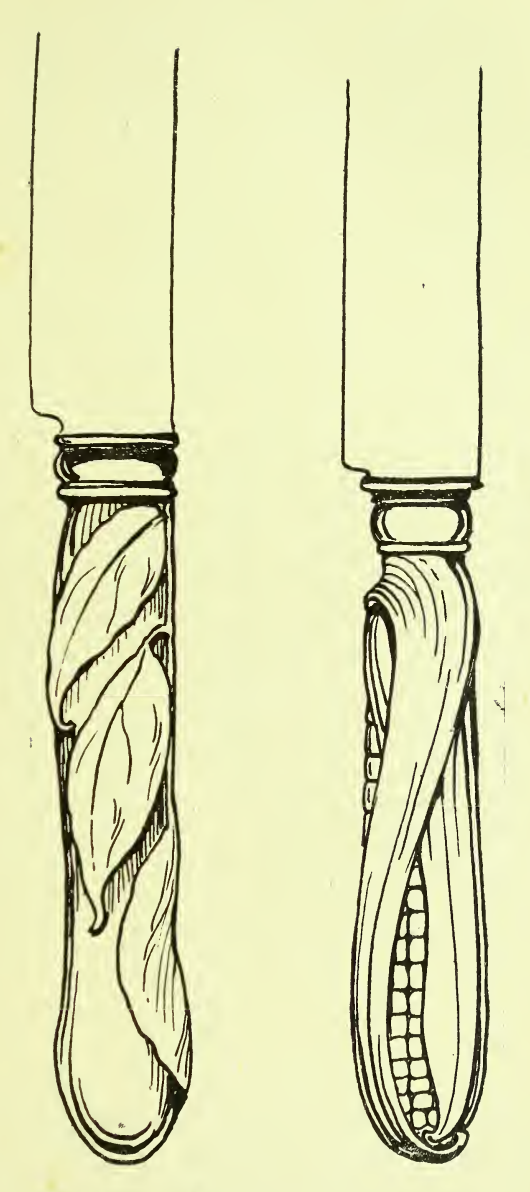


Fig. 41 et 42. — *Manches de couteaux en ivoire.*

C'est en particulier dans la statuaire que ces accidents sont terribles.

Il y a encore les maladies du cœur de la dent, caries produites par les projectiles qui ont tué l'animal.

Mais tout cela n'intéresse pas directement notre travail qui ne s'exercera que sur des morceaux de dimensions réduites et que nous pouvons choisir, à coup sûr, il ne restera que les difficultés d'exécution qui ne sont pas très supérieures à celles de la corne et qui résident surtout dans l'augmentation de la dureté et en même temps de la fragilité de la matière.

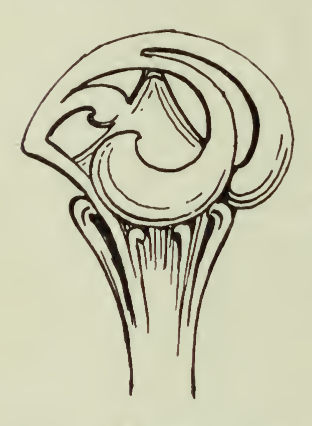


Fig. 43. — *Manche de cachet.* — La pomme peut être pleine ou ajourée, la tige présenterait une section circulaire, la partie occupée par les rinceaux une coupe ovale allongée.

Le prix élevé de l'ivoire nous obligera à ne pas le gaspiller, il faudra donc, s'il s'agit d'un objet d'une certaine dimension en ronde bosse, coupe-papier, manche d'ombrelle, pomme de canne, cachet, etc., à plus forte raison s'il s'agit de petite statuaire, en établir une maquette sommaire en cire ou en plâtre, sur laquelle un débiteur découpera le morceau d'ivoire aux dimensions voulues.

Il existe d'ailleurs des moyens mécaniques très perfectionnés pour le dégrossissage de l'ivoire et la mise au point; si nous voulons les utiliser, nous n'avons qu'à remettre au praticien une maquette en plâtre aussi poussée que nous le désirons. L'objet qu'il nous rendra sera presque terminé et il ne tiendra qu'à nous de

réserver aux retouches personnelles et aux recherches de détails une part plus ou moins large.

C'est ainsi que des travaux relativement importants pourront rentrer dans le cadre modeste d'efforts

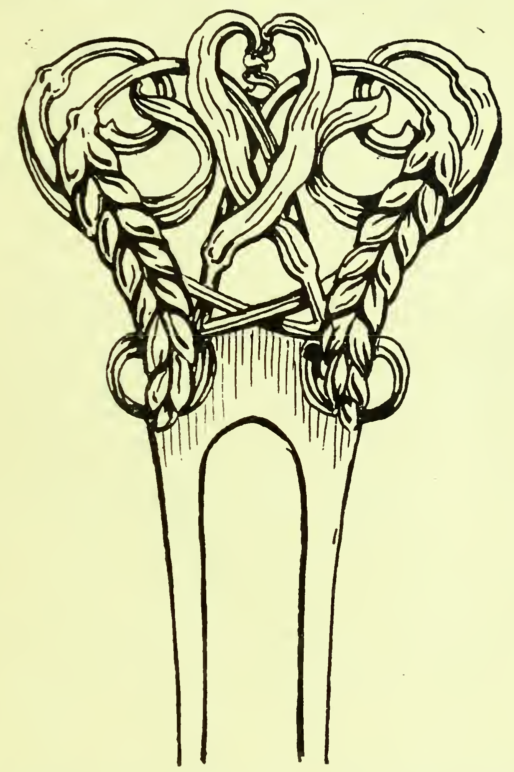


Fig. 44. — *Peigne fourche.* Epis de blé. — Dans ce motif traité en ivoire, les épis pourraient être dorés en plein ou simplement frottés d'or avec une patine blonde dans les feuilles et les tiges.

modérés que nous nous sommes imposé au cours de cette étude.

Quant aux menus objets pour lesquels nous avons employé la corne, nous les traduirons en ivoire avec le même outillage et sans une augmentation trop grande de difficultés.

L'ivoire supporte les patines, nous ne prétendons pas qu'il les réclame.

Le frottis de couleur délayée à l'essence minérale ou à l'essence de thérébentine est le plus inoffensif, il donne par des dépôts dans le creux de l'objet une valeur



Fig. 45. — *Bonbonnière.* Cymbalaire. — A exécuter de préférence en ivoire, sur une surface légèrement bombée.

agréable aux polis des reliefs, il reste d'ailleurs facilement amovible.

Des bains divers peuvent donner à l'ivoire une coloration égale plus durable et plus également répartie.

Le safran le teindra en jaune doré, le campêche en rose pourpré, le vert de gris en vert, le brésil en rouge brun.

A propos de ce dernier produit, notons que c'est un bois connu et employé dès le moyen âge bien avant la

découverte de l'Amérique et qui provenait alors des Indes.

C'est son abondance dans les forêts de l'Amérique

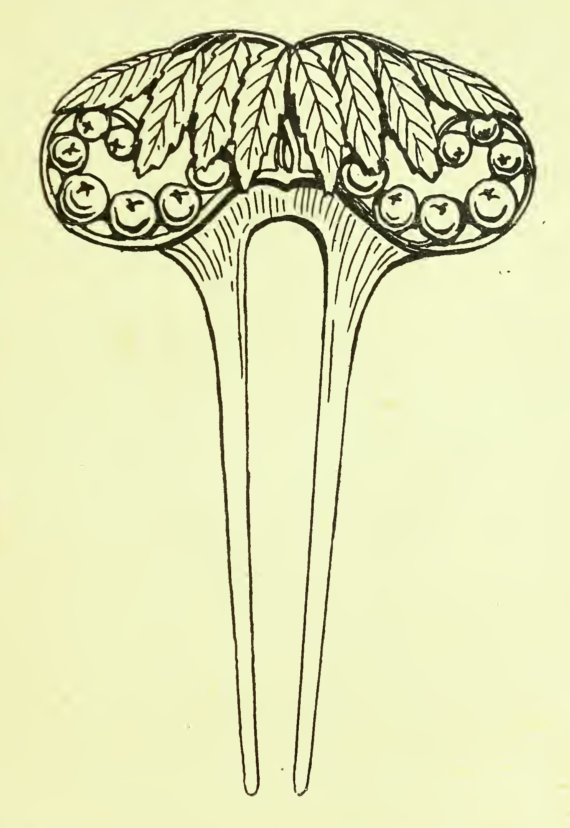


Fig. 46. — *Épingle à cheveux.* Sorbier. (Ivoire ou corne.)

du Sud qui valut d'ailleurs son nom à la grande colonie portugaise.

Avant de recevoir ces teintures, l'ivoire devra préalablement recevoir un mordant. Cette opération consiste en un bain de vinaigre ou d'alun d'une durée de six à huit heures.

La plus grande discrétion est d'obligation dans l'emploi de ces teintures qui, le plus souvent, retirent à la matière beaucoup plus d'agrément qu'elle ne lui en ajoutent.

C'est, on le voit, par un dernier conseil de prudence et de modération que nous terminerons ces lignes où nous avons constamment fait appel à ces deux qualités indispensables dans les matières spéciales dont nous nous sommes occupés.

La pratique fera comprendre que beaucoup de patience, beaucoup de soin et un peu de goût amèneront la dextérité, et qui sait ? le talent, ou du moins une adresse qui s'en rapprochera de manière estimable.



Fig. 47. — *Bouton.* Algue. — Donner des accents vigoureux au bord des feuilles en contraste avec un travail très adouci vers la base.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

1832-07. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

TRAITÉ PRATIQUE

DE PEINTURE

SUR FAIENCE ET SUR PORCELAINE

RIS-PAQUOT

TRAITÉ PRATIQUE
DE
PEINTURE
SUR
FAÏENCE ET PORCELAINE
A L'USAGE DES DÉBUTANTS

OUVRAGE ORNÉ DE DEUX PLANCHES HORS TEXTE EN COULEURS, DE QUATRE PLANCHES EN NOIR ET DE DOUZE VIGNETTES

SIXIÈME ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

A SES ÉLÈVES

ANCIENS, NOUVEAUX ET FUTURS

RIS-PAQUOT

AU LECTEUR

L'accueil sympathique fait aux premières éditions successives de ce petit traité, leur prompt épuisement, nous prouve une fois encore que nous avons eu raison de céder aux pressantes sollicitations de nos élèves, anciens et nouveaux, et que nous leur avons été utile en écrivant ce petit ouvrage élémentaire de peinture sur faïence et sur porcelaine.

Consacré tout spécialement aux débutants, il leur indique les moyens les plus simples et en même temps les plus pratiques pour arriver presque du premier coup, sans aucune déception, à l'exécution d'un travail aussi satisfaisant que possible, dans l'art de la peinture céramique.

Ce n'est donc point une œuvre littéraire que nous avons entreprise; mais bien l'exposé, la technique pour ainsi dire terre à terre d'un art dans l'exécution duquel les plus petites omissions produisent souvent de sérieux contretemps, que l'on ne saurait éviter sans en avoir été prévenu.

Dans ce travail, nous suivons, une à une et dans leur

ordre, les opérations successives que nécessite la peinture sur faïence ou sur porcelaine, en prenant pour point de départ le choix de la pièce à décorer, passant successivement par son esquisse, son ébauche et sa mise en couleur pour arriver à son complet achèvement; nous attachant à avertir à chaque pas le débutant des dangers ou des inconvénients auxquels il est exposé, et qui pourraient se présenter soit dans le cours de l'exécution, soit après la cuisson.

Toutefois notre petit traité ne saurait être d'aucune utilité entre les mains d'un débutant, si ce dernier n'était secondé des précieuses et indispensables leçons d'un professeur.

Ce n'est donc point une méthode nouvelle que nous venons offrir dans les chapitres qui vont suivre; mais bien un aide-mémoire, rappelant, en dehors des leçons, au moment même de l'exécution, en cas d'embarras, les précieux conseils pratiques qui ont été si souvent répétés par le maître.

Cette nouvelle édition, soigneusement revue et quelque peu augmentée, en secondant vos efforts, vous éclairant de nos modestes conseils, contribuera, nous en avons la certitude, à vos rapides progrès, chers lecteurs, tout en rendant plus faciles, plus attrayants aux gens du monde et aux amateurs, les premiers pas dans l'art de la décoration céramique.

Votre réussite est notre seule ambition.

RIS-PAQUOT.

TRAITÉ PRATIQUE
DE PEINTURE
SUR FAIENCE ET SUR PORCELAINE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

De l'outillage.

Aucun préambule n'est nécessaire sur ce chapitre, tous les objets et accessoires servant à la peinture sur faïence ou sur porcelaine se trouvant confectionnés, dans les meilleures conditions, chez tous les marchands de couleurs. Nous nous contenterons donc d'en donner ci-dessous la nomenclature :

1° Une boîte à couleurs renfermant la palette en porcelaine;

2° Les couleurs;

3° Un couteau et un grattoir;

4° Des pinceaux;

5° Une molette en verre et un verre dépoli servant de palette;

6° Des essences grasses et maigres.

CHAPITRE II

De la boîte de couleurs.

Le choix d'une boîte devant renfermer les couleurs et ses accessoires est une affaire de pure fantaisie.

La boîte la plus commode est celle que l'on nomme boîte ordinaire, ou *boîte d'atelier* (fig. 1) : elle est en fer-blanc, garnie d'une palette en porcelaine B, contenant vingt-quatre cases ou trous servant à déposer les couleurs. Un couvercle A protège la palette contre la poussière et un second couvercle à charnière, garni intérieurement d'un verre dépoli C, servant de palette pour le mélange des couleurs, enveloppe le tout.

Cette boîte étant fermée présente la forme d'un livre; son prix varie entre cinq ou six francs, y compris la palette en porcelaine et le verre dépoli.

Outre cette boîte en fer-blanc, la maison A. Lacroix, connue de tous les céramistes pour ses couleurs vitrifiables pâte molle, mises en tubes, a fait confectionner, pour les amateurs, un modèle de boîte en bois tout particulier, renfermant les couleurs, les essences, le couteau, le grattoir, la molette et les pinceaux. Cette boîte prend, dans le commerce, la désignation de Boîte Lacroix (fig. 2); elle est en noyer verni, avec poignée, serrure et crochets. Son prix, avec tous les accessoires, y compris les tubes de couleur est de 18 à 45 francs, suivant le contenu.

Le modèle que nous conseillons à nos élèves est celui

de notre figure 2 ; il contient vingt-quatre tubes de couleurs, trois flacons d'essence (grasse, lavande, térében-

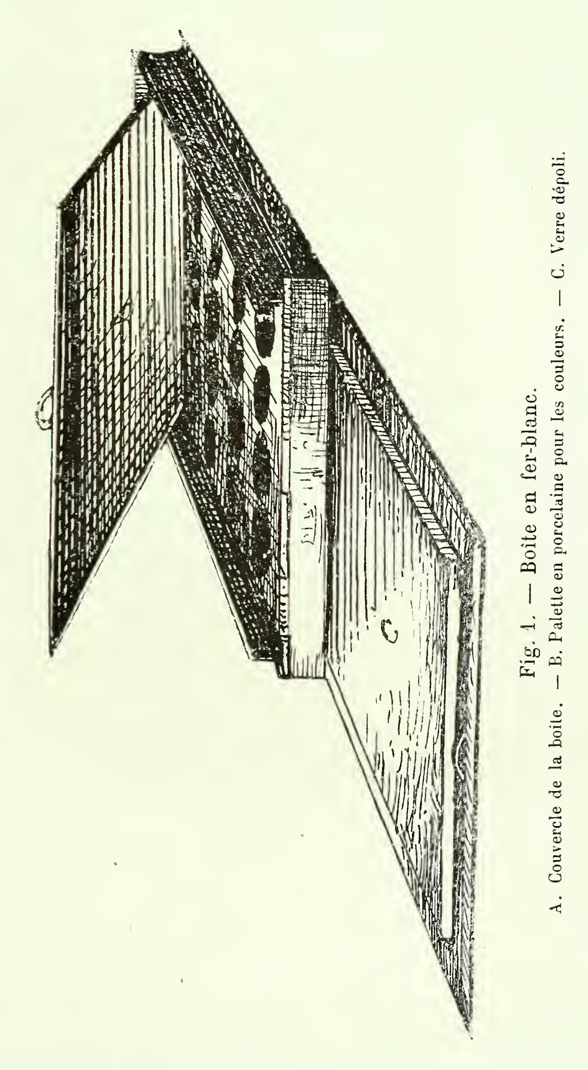


Fig. 1. — Boîte en fer-blanc.

A. Couvercle de la boîte. — B. Palette en porcelaine pour les couleurs. — C. Verre dépoli.

thine rectifiée), une glace à broyer, une palette de vingt-quatre trous, une molette cristal, un grattoir, un couteau à palette, douze pinceaux à peindre, deux putois figure.

douze hampes, deux crayons lithographiques. On peut si l'on désire y faire joindre la palette échantillon des couleurs cuites.

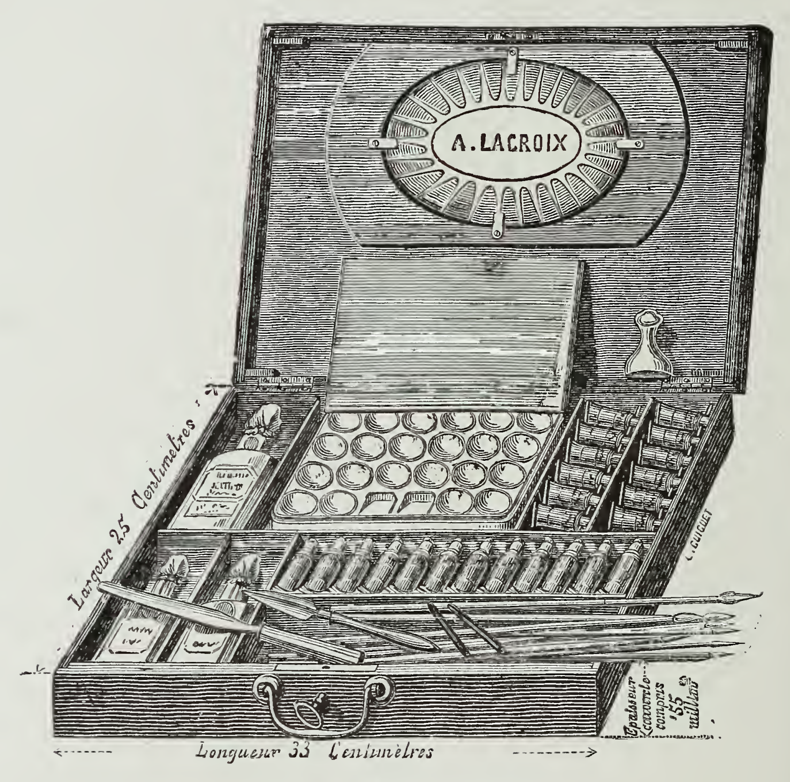


Fig. 2. — Modèle conseillé.

Indépendamment de cette boîte, la même maison fournit également des boîtes en métal, vernis noir; des boîtes en acajou, en palissandre, en ébène et en thuya, avec ou sans incrustation de filets et écussons en cuivre, dont les prix sont indiqués sur demande par l'envoi d'un catalogue spécial.

Les personnes ayant quelque pratique dans l'art céra-

mique se feront composer des boîtes avec les couleurs qu'elles indiqueront, ou suivant leurs travaux les plus ordinaires. Chacun cherchera à satisfaire ses commodités.

CHAPITRE III

Des pinceaux; leur conservation.

Les pinceaux, précieux auxiliaires du peintre céramiste, exigent quelques explications particulières.

Ils se divisent en quatre catégories bien distinctes, savoir :

1° Les pinceaux ordinaires ou à décor;

2° Les pinceaux à peindre;

3° Les putois;

4° Les pinceaux à filer.

Les pinceaux ordinaires (fig. 3, A et B) servent à marquer le trait du dessin et les pinceaux à peindre à le remplir. Ils doivent présenter une pointe fine et régulière, assez résistante; ce sont ceux dont on se sert le plus ordinairement, aussi faut-il en avoir au moins une demi-douzaine assortis de grosseurs. Leur prix varie de quinze à trente centimes.

Les putois (fig. 3, E et F) sont de deux sortes; l'un droit, dit *putois ordinaire*, et l'autre dit *pied de biche*, vu la forme oblique donnée à la direction de ses poils.

Le *putois ordinaire* (fig. 3, E), monté sur plume ou sur manche en bois, de différentes grosseurs, sert à fondre les teintes, à les dégrader, soit dans les figures, les fleurs ou les fruits, soit pour coucher les fonds.

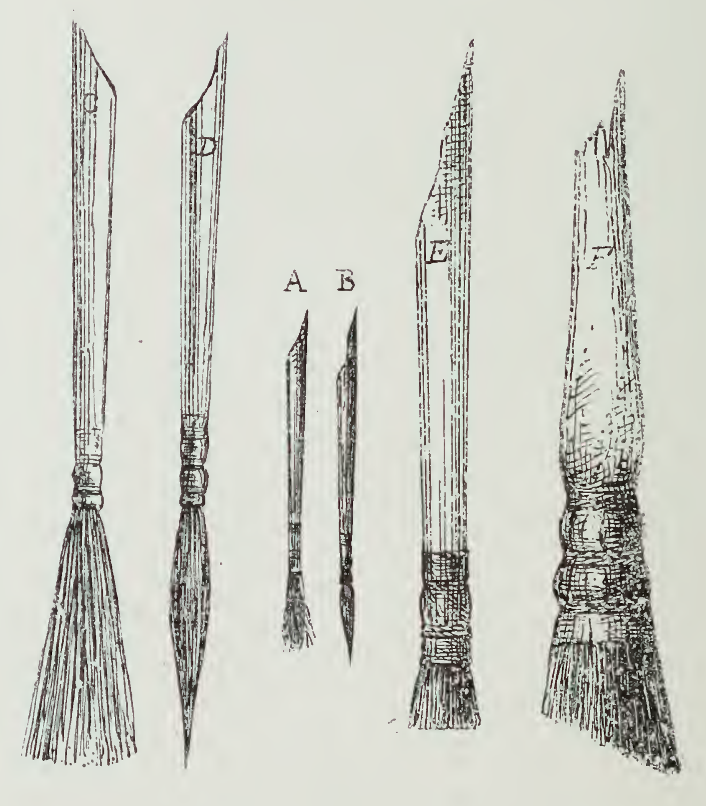


Fig. 3.

Le *pied de biche* (fig. 3, F) a pour mission de régulariser la couleur, en la répartissant également dans les fonds ou dans les grandes surfaces à fondre et à unir; il repousse et chasse la couleur des parties où elle se trouve amassée en trop grande quantité. Il sert

concurremment avec le putois ordinaire dont il est le précieux complément. Son prix, selon sa grosseur, peut atteindre quelquefois 1, 2, ou 3 francs.

Les *pinceaux à filer* (fig. 3, C et D) sont employés pour exécuter les filets servant d'encadrement ou de bordure, soit aux assiettes, soit aux plats, ou à toute espèce de vases.

La longueur de leurs poils (fig. C), en se rapprochant par la couleur (fig. D), forme une pointe fine, souple et élastique, permettant de tracer les filets les plus fins et les plus réguliers; leur prix atteint de 15 à 30 centimes pièce; deux ou trois grosseurs suffisent.

OBSERVATIONS IMPORTANTES

Le travail terminé, les pinceaux se lavent à l'essence, puis, pour préserver les poils des brûlures de cette essence, on les enduit de suite de graisse de porc non salé.

Il faut bien se garder de laver les putois à l'essence; et surtout leur éviter tout contact avec la graisse.

Les putois et pieds de biche se lavent à l'eau tiède et au savon vert : il est très important d'en dégager à fond la couleur, car, sans cette précaution, ils deviendraient durs, incapables de rendre aucun service.

Au moment de la reprise du travail, on enlève la graisse des pinceaux en les rinçant dans l'essence ordinaire.

CHAPITRE IV

Des couleurs; leur disposition sur la palette.

Les couleurs se présentent dans le commerce sous deux formes différentes, soit en poudre, soit en tubes.

Les couleurs en poudre sont renfermées dans des petites boîtes en carton ou dans des capsules de cristal (fig. 4).

Les couleurs en tubes ou en pâte molle, propriété exclusive de la maison A. Lacroix, sont mises dans les

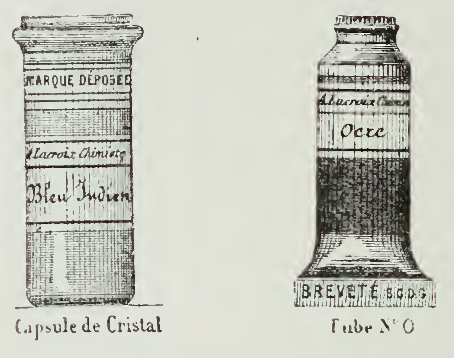


Fig. 4 et 5.

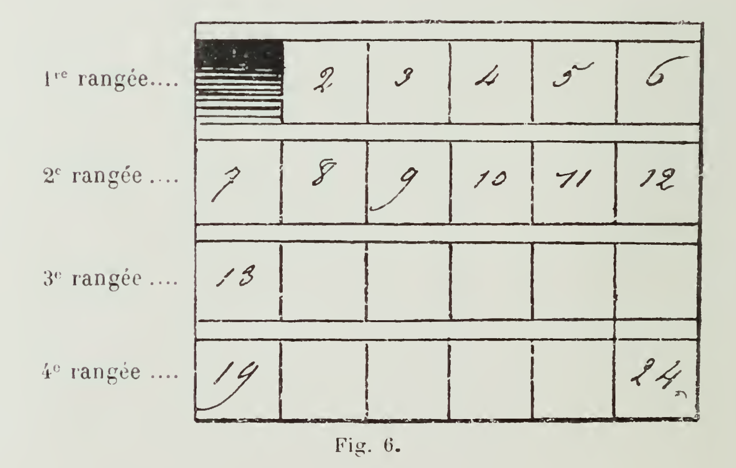


Fig. 6.

tubes en étain fin (fig. 5), métal leur conservant la malléabilité nécessaire au travail.

Au professeur appartient seul le droit de décider entre ces deux sortes de couleurs.

Pour nous, nous conseillons toujours à nos élèves

amateurs l'usage des couleurs en tubes, elles ne demandent aucune préparation et sont d'un emploi plus propre, plus facile; elles présentent aussi moins d'inconvénient.

Loin de nous l'idée de rejeter les couleurs en poudre, employées presque exclusivement par les praticiens, mais nous trouvons que les commençants ont toujours trop de difficultés à vaincre pour leur imposer celle du broyage, du mélange des essences, du dosage des fondants, opérations si minutieuses, si longues et si salissantes pour les débutants.

Voici la liste des couleurs nécessaires pour peindre sur faïence et sur porcelaine, et l'ordre dans lequel nous les disposons sur la palette.

COULEURS POUR LA PEINTURE SUR FAÏENCE

Pour écarter des débutants les incertitudes et les nombreuses erreurs qu'ils commettent involontairement à chaque instant, nous nous sommes décidés à diviser notre palette en deux parties bien distinctes. La première, ne contenant que les couleurs affectées spécialement à la décoration de la faïence (fig. 6), cases de 1 à 12, dont les noms suivent :

Premier rang.

1 Pourpre.
2 Violet de fer.
3 Carmin n°3.
4 Brun rouge.
5 Rouge capucine.
6 Rouge chair.

Deuxième rang.

7 Noir corbeau.
8 Brun bitume ou brun 108[1].
9 Bleu spécial de Rouen ou de Delft.
10 Bleu riche.
11 Vert chrôme.
12 Jaune orangé.

[1] On peut avec avantage, dans bien des cas, remplacer le brun bitume par le brun 108, couleur qui est très solide à la cuisson.

COULEURS POUR LA PEINTURE SUR PORCELAINE

La seconde partie de la palette, c'est-à-dire les troisième et quatrième rangs, cases 13 à 24 (fig. 6), renferment les couleurs complémentaires servant spécialement à la décoration de la porcelaine; ce sont :

Troisième rang.

13 Violet d'or.
14 Laque carminée.
15 Carmin tendre.
16 Jaune d'ivoire.
17 Jaune à mêler.
18 Brun sépia.

Quatrième rang.

19 Ocre.
20 Vert pomme.
21 Vert pré.
22 Gris tendre.
23 Gris perle.
24 Bleu azur.

La palette ainsi disposée, il n'existe plus nulle crainte d'employer une couleur pour une autre, ce qui est fort souvent très grave dans la peinture sur faïence.

Il faut préserver les couleurs de la poussière en recouvrant la palette d'un morceau de verre ordinaire ou dépoli, ou bien en refermant le couvercle intérieur en fer blanc, dès que l'on quitte le travail.

OBSERVATIONS

Les couleurs en tubes doivent être placées à l'abri de la chaleur.

Si, par hasard, après un séjour prolongé dans le tube, la couleur venait à en sortir difficilement, on n'aurait, après avoir pendant quelques instants pressé le tube en tout sens, pour mélanger de nouveau avec la couleur l'essence grasse tombée au fond du tube, qu'à y introduire une épingle à cheveux, et de suite la couleur en sortira sous la pression des doigts sans aucune difficulté, à moins qu'elle ne soit entièrement desséchée.

A la liste des couleurs ci-dessus, nous n'avons pas jugé

utile de joindre celle des fondants, car les couleurs en tubes et celles en poudre, de la maison A. Lacroix, ont l'immense avantage de renfermer dans leur préparation la quantité de fondant nécessaire à chaque couleur, et dans leur broyage, ce qu'il faut d'essence grasse pour en maintenir l'homogénéité et la malléabilité; précieux avantages que présentent sur toutes les autres les couleurs en pâte molle.

CHAPITRE V

Changement et altération des couleurs.

Le changement et l'altération que subissent les couleurs à la cuisson sont de deux espèces :

1° Le changement dans le ton primitif, qui, lui, est produit par la nature de la couleur elle-même : c'est ce que l'on peut appeler le changement normal ou naturel, c'est-à-dire celui que doivent subir les carmins, les pourpres et les violets, qui acquièrent de l'éclat à la cuisson, tandis que les autres couleurs, au contraire, diminuent d'intensité et s'affaiblissent considérablement en présence du même feu.

2° La détérioration des couleurs sous l'influence de causes accidentelles : altération compromettant souvent le résultat de longues heures de travail.

Nous allons chercher ici l'explication de ces principales causes et les moyens à employer pour y remédier.

ACCIDENTS DIVERS

Les principales causes d'altération dans les couleurs sont :

Premièrement. — Le manque de cuisson pour les carmins, ce qui les rend d'une couleur jaune sale. Dans ce cas, il faut recourir à un degré de chaleur plus élevé. Si les carmins deviennent violacés, c'est l'indice d'une trop haute température. Trop ou pas assez de feu rend également le pourpre violacé; une fois cuits, on ne peut plus y remédier.

Deuxièmement. — Une quantité par trop grande de plomb ou autre substance dans la couverte sur laquelle on peint, détériore également certaines couleurs; on ne peut parer à cet inconvénient qu'en employant des pièces blanches d'une autre provenance. L'émail recouvrant ces pièces a presque toujours un aspect vitreux, jaunâtre, très transparent, souvent couvert de petites craquelures.

Troisièmement. — Le mélange de deux couleurs de nature et de base différentes donne parfois des nuances fausses qu'il est difficile de réparer.

Quatrièmement. — L'application, en une seule couche, d'une couleur ne résistant qu'imparfaitement au feu, tels que le carmin, le rouge chair, le rouge capucine, les bleus, qui doivent toujours s'employer à deux couches; l'ocre tout particulièrement exige trois couches. Il faut, pour réparer cet accident, qu'il est facile d'éviter en suivant nos conseils, recharger la couleur et faire subir à la pièce une seconde cuisson.

Cinquièmement. — L'emploi d'une trop grande quantité d'essence dans la couleur, en divisant la matière colorante, en diminue également la puissance. On doit remédier à cet inconvénient en ajoutant de la couleur à l'essence.

Sixièmement. — Trop d'essence grasse employée dans les tons épais, ou bien encore une trop grande épaisseur

PLANCHE II

FORMES DIVERSES — FAIENCES DU NORD



Fig. 1.
Vron et Desvres.



Fig. 2.
Rouen.



Fig. 3.
Paris.



Fig. 4.
Paris.

de couleur occasionne, en se carbonisant au feu, ce que l'on appelle le grippage ou le craquelé. On s'aperçoit de l'excès d'essence grasse au brillant et au vernis que présente la couche de peinture une fois sèche. Quand ce cas se présente, il n'y a pas à hésiter, il faut enlever entièrement cette partie à l'essence et la recommencer. Si le même effet se reproduit après la cuisson il faut retoucher et faire cuire une seconde fois.

Septièmement. — Les grains de poussière dans la couleur, prenant la place de la matière colorante, occasionnent souvent des points blancs après la cuisson.

Huitièmement. — Pour les secondes couches, l'emploi d'une trop grande quantité d'essence maigre, en détrempant la couleur de la couche du dessous, détériore le travail. Il faut alors effacer toute la partie manquée et la refaire.

Neuvièmement. — Le frottement réitéré du pinceau ou du putois sur un même endroit finit également par altérer et enlever complètement la teinte déjà posée.

Dixièmement. — Il faut éviter les trop grandes épaisseurs de couleur. Elles sont sujettes à s'écailler et à se craqueler à la cuisson.

Onzièmement. — On doit s'abstenir également d'un trop grand mélange des couleurs entre elles, et arriver au ton voulu par l'emploi de une ou deux couleurs au plus.

Nota. — Pour qu'un travail de peinture soit exécuté dans de bonnes conditions pour la cuisson, il faut qu'étant sec, il présente un aspect complètement mat et terne, exempt par conséquent de parties brillantes et de trop grandes épaisseurs de couleur.

PLANCHE III

FORMES DIVERSES FAIENCES DU MIDI



Fig. 1.
Genre Moustiers.

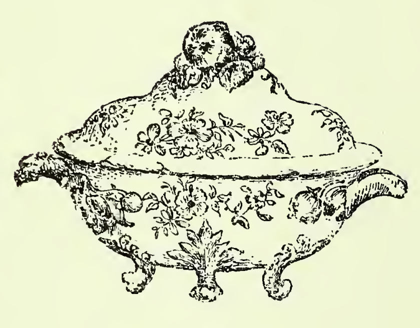


Fig. 2.
Genre Moustiers et Marseille.

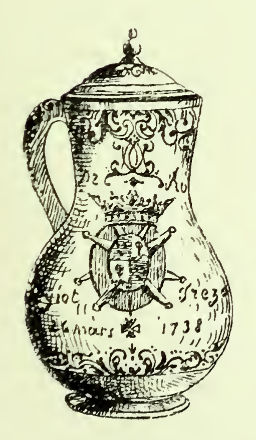


Fig. 3.
Genre Rouen, Moustiers et Clermont.



Fig. 4.
Savignies.

CHAPITRE VI

Tableau des principaux changements subis par la couleur à la cuisson.

Une des principales causes d'embarras pour les débutants réside dans le changement de teinte qui s'opère à la cuisson dans certaines couleurs.

Pour obvier à cet inconvénient, nous donnons (pl. I) le tableau des diverses modifications que subissent les principales couleurs susceptibles de changements à la cuisson, ce qui fixera désormais le commençant à cet égard.

Pour ce qui est des autres couleurs, leur altération étant insignifiante, nous ne nous en occuperons pas.

Dans le tableau représenté (pl. I), les numéros impairs montrent la couleur telle qu'elle est, avant d'être cuite, c'est-à-dire, posée sur la pièce, soit en une seule couche, soit en deux couches. Les numéros pairs, mis en regard, indiquent ce qu'elle devient après la cuisson.

AVANT	APRÈS
Nº 1 Carmin foncé nº 3 avant la cuisson. (une couche) (deux couches)	Nº 2 Carmin foncé nº 3 après la cuisson. (une couche) (deux couches)
Nº 3 Laque carminée avant la cuisson. (une couche) (deux couches)	Nº 4 Laque carminée après la cuisson. (une couche) (deux couches)
Nº 5 Carmin tendre avant la cuisson. (une couche) (deux couches)	Nº 6 Carmin tendre après la cuisson. (une couche) (deux couches)
Nº 7 Ocre avant la cuisson. (une couche) (deux couches)	Nº 8 Ocre après la cuisson. (une couche) (deux couches)
Nº 9 Ocre avant la cuisson. (deux couches) (trois couches)	Nº 10 Ocre après la cuisson. (deux couches) (trois couches)

FAIENCES DE SCEAUX



Fig. 1.

Vase.

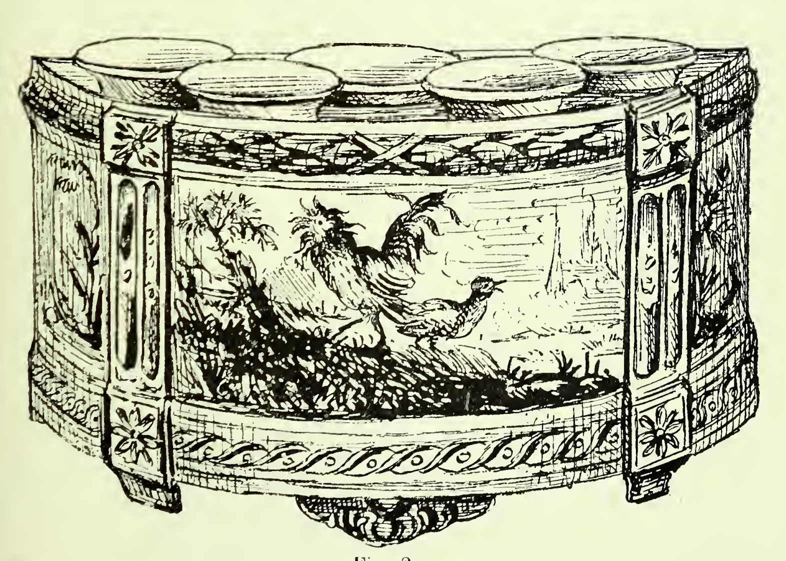


Fig. 2.

Jardinière.

L'ocre étant une des couleurs subissant le plus d'altération à la cuisson, il faut, comme nous l'avons fait observer, en maintenir la couche fortement corsée. Les n[os] 7 et 9 serviront de guide pour obtenir la hauteur du ton voulu.

Lorsque l'on se sert d'ocre foncé il ne faut pas l'employer à plus de deux couches.

CHAPITRE VII

Choix des pièces à décorer; leur ornementation.

FAÏENCES

Le choix d'une pièce en faïence blanche est subordonné au genre de décor dont on se propose de la recouvrir. S'il s'agit d'imitation de faïences anciennes, la forme devient l'auxiliaire indispensable du décor, le caractère distinctif inhérent à tel ou tel centre de fabrication. Agir autrement serait commettre un anachronisme qu'un peintre céramiste doit à tout prix éviter dans les imitations anciennes.

Les faïences du Nord (nous voulons parler des anciennes) diffèrent essentiellement de formes avec celles du Midi : nos planches II et III en sont des exemples. Les figures 1 à 4, de la planche III, rappellent par leurs formes tourmentées, les modèles de l'orfèvrerie ancienne. formes particulières aux fabriques du Midi de la France. N'ayons garde d'oublier les faïences italiennes dont les formes gracieuses et élégantes produisent le plus grand effet décoratif (pl. V).

PLANCHE V

FAIENCES ITALIENNES



Aiguière majolique.



Aiguière d'Urbino.

Plat majolique.

La décoration qui convient le mieux aux faïences anciennes est sans contredit la reproduction des pièces de Rouen, de Nevers, etc. Le nombre restreint de couleurs employées, le mélange presque nul de ces couleurs permet d'obtenir de suite des résultats satisfaisants.

Pour ce genre d'exécution, il faut se renfermer strictement dans l'emploi des deux premières rangées de couleurs placées sur la palette, c'est-à-dire du n° 1 au n° 12, de la figure 6.

Ne jamais oublier qu'il faut, dans la peinture sur faïence, tenir les tons sensiblement plus élevés, la cuisson leur faisant subir une dépréciation assez forte. Lorsque le rouge est employé en rehaut sur le jaune, on doit le tenir très haut de ton; sans cela, il disparaît complètement. (Deux ou trois couches sont nécessaires.)

PORCELAINES

Pour le décor sur porcelaine, toutes les formes sont bonnes, le choix du sujet est indifférent. La jardinière (pl. IV, fig. 2), dont le décor central représente des volatiles, pourrait tout aussi bien recevoir, à leur place, une ornementation tout autre, soit un bouquet de fleurs, une guirlande, un nœud de ruban, un médaillon central, un paysage, une marine, voire même quelque scène genre Watteau, accompagnée d'amours ou de génies. Il en est de même pour le brûle-parfums, même planche, figure 1.

Dans le décor, sur porcelaine, on peut employer indistinctement les 24 couleurs de la palette. Il est inutile de surélever le ton comme on le fait pour la faïence, car sur porcelaine les couleurs se modifient fort peu sous l'action de la cuisson.

SECONDE PARTIE

CHAPITRE VIII

Chimie des couleurs.

Sous ce titre, un peu prétentieux peut-être, nous n'avons nullement l'intention de faire un cours spécial de chimie appliquée à la peinture céramique, ni même d'analyser toutes les substances entrant dans la composition des couleurs; nous voulons seulement donner à nos lecteurs un aperçu très sommaire de leur nature et des principaux métaux entrant dans leur composition.

Deux corps bien distincts l'un et l'autre, réunis ensemble, constituent les couleurs vitrifiables; ce sont :

1° La matière colorante;

2° Le fondant ou glaçure.

La matière colorante, autrement dit la couleur, est formée soit par un oxyde métallique, soit par la combinaison de plusieurs oxydes entre eux.

Le fondant, qui sert à produire l'adhérence des oxydes métalliques et à les glacer, est un composé de silice et de plomb.

Rien n'est plus difficile à connaître et à pratiquer exac-

tement que le dosage des fondants à introduire dans les couleurs; dosage qui varie suivant la nature et la fabrication des couleurs. C'est pour obvier aux multiples inconvénients de cette préparation difficile et minutieuse que nous conseillons aux débutants de se servir des couleurs en tubes toutes préparées et broyées; car, comme nous l'avons dit, elles contiennent en elles, non seulement la quantité juste de fondant nécessaire à l'adhérence et à la glaçure, mais encore la proportion exacte d'essence grasse qu'il faut pour conserver longtemps leur moiteur et leur malléabilité.

On divise les couleurs vitrifiables en trois groupes, suivant leurs différents degrés de fusibilité.

1° Les *couleurs tendres*, celles qui se cuisent à la chaleur du moufle ordinaire. Ce sont les couleurs employées par la peinture sur faïence.

2° Les *couleurs dures*, celles qui se cuisent au demi-grand-feu, ou couleurs pour peindre sur porcelaine.

3° Les *couleurs grand-feu*, celles qui se cuisent avec la couverte, ou peinture sur cru.

Au nombre des couleurs tendres, servant à décorer la faïence, se trouvent les couleurs contenues dans les deux premières rangées de notre palette, c'est-à-dire de 1 à 12. (Voir chap. IV, p. 17.)

Ces couleurs ainsi réunies et groupées toutes ensemble, sur la palette, évitent à l'exécutant toute préoccupation, toute erreur possible.

Nos deux dernières rangées, c'est-à-dire les cases 13 à 24, deviennent, avec les douze premières, le complément des couleurs employées pour la peinture au demi-grand-feu ou peinture sur porcelaine.

Nous ne parlerons pas des couleurs au grand-feu; elles exigent non seulement une préparation toute spéciale,

mais encore leur application sur l'émail cru demande une telle sûreté d'exécution que le décorateur de profession peut seul l'aborder avec chance de succès.

DU FER

Le fer joue un rôle très important dans la composition d'un grand nombre de couleurs vitrifiables. Pour en donner ici un aperçu nous ne pouvons mieux faire que de reproduire la classification adoptée par le chimiste A. Lacroix, dans sa brochure sur les couleurs vitrifiables[1] qui la divise en trois groupes par rapport à la présence du fer, savoir :

« 1er *Groupe. — Couleurs ne contenant pas de fer :* « 1° les blancs; 2° les bleus; 3° les couleurs d'or. Le couteau de corne ou d'ivoire est préférable pour l'emploi « des couleurs de ce groupe. Une molette en verre vaut « encore mieux que les couteaux.

« 2e *Groupe. — Couleurs peu sensibles à des traces « de fer.* Ce groupe comprend les jaunes et les verts; « plusieurs de ces couleurs contiennent du fer en petite « quantité.

« 3e *Groupe. — Couleurs à base de fer* ou dont le fer « est une des parties colorantes : 1° les rouges et le « rouge-chair, les bruns et le brun rouge, les violets de « fer; 2° le brun jaune, les ocres, les noirs, et la plupart des gris.

OBSERVATIONS

Les couleurs à base d'or sont les seules qui changent à la cuisson, comme nous l'avons indiqué (chap. VI) dans le ta-

[1] Voir la brochure de M. A. Lacroix : *Des Couleurs vitrifiables et leur emploi pour la peinture sur Porcelaine, Faïence, Vitraux*, etc. Paris, 1872. (Épuisée.)

bleau concernant les principaux changements subis par les couleurs.

Les couleurs à base d'or ne doivent jamais ni se mélanger aux autres, ni se superposer sur celles à base de fer.

Les jaunes également ne doivent pas se mélanger avec les rouges ou les bruns.

CHAPITRE IX

Du nettoyage des pièces et leur préparation.

Un point très important est celui du nettoyage des pièces blanches. Il faut, avant de s'en servir pour la décoration, leur faire subir un lavage partiel, soit avec quelques gouttes d'essence de lavande ou de térébenthine rectifiée, soit avec de l'alcool, afin d'enlever toutes les parties grasses, toutes les impuretés qui pourraient se trouver adhérentes sur la surface à peindre. Si l'on négligeait ce premier lavage, on s'exposerait à voir la couleur se retirer ou s'écailler pendant la cuisson, et laisser plus tard des places blanches formant taches.

On s'aperçoit que le nettoyage a été complet et parfaitement exécuté, lorsque le crayon mine de plomb, dont on se sert pour faire le dessin marque également avec la même facilité dans tous les endroits sur lesquels on l'applique. Une fois lavé, on passe de nouveau sur l'objet un chiffon légèrement imbibé d'un mélange d'essence maigre, additionnée de quelques gouttes d'essence grasse, en ayant la précaution de ne pas laisser d'essence en excès, c'est-à-dire de bien essuyer l'objet pour qu'il n'y ait en quelque sorte qu'un léger voile à la surface. On

peut alors, quelques instants après, commencer à tracer son dessin au crayon ou au poncis.

Il est inutile de se préoccuper des traits noirs ou des taches de sanguine que laisserait le crayon ou le décalque, la cuisson les faisant complètement disparaître.

Il faut éviter de peindre sur des pièces ayant déjà servi à contenir des aliments ; car elles deviennent noires à la cuisson, la peinture se détériorant entièrement.

CHAPITRE X

De l'esquisse.

L'esquisse est l'opération préliminaire du dessinateur lorsqu'il trace légèrement et à grands traits sur le papier ou sur toute autre substance les figures qu'il se propose de reproduire, pour en indiquer la place, avant de les fixer définitivement par la couleur.

C'est donc dans le travail de l'esquisse qu'il faut apporter tous ses soins, toute son attention, toute la force de son intelligence. Pour les dessins réguliers, se répétant alternativement, comme dans les faïences de Rouen, décor dentelle et décor rayonnant, dans les faïences de Moustiers, genre Berain, et autres, il est complètement inutile de s'astreindre à tracer le dessin en entier : il suffit d'en relever exactement une partie, puis de la reporter, par le moyen du poncis ou d'un décalque, autant de fois qu'il est nécessaire pour obtenir un ensemble régulier (fig. 7). Se trouve-t-on en présence d'un décor irrégulier tel que : sujet de genre, portrait, fleurs, paysage, etc.,

il faut alors recourir à un dessin parfait. Si l'on est sûr de soi, on trace directement le dessin sur l'objet à décorer, avec le crayon mine de plomb; dans le cas



Fig. 7.

contraire, il est bon de l'exécuter préalablement sur le papier, en jetant d'abord quelques traits principaux au fusain pour déterminer l'emplacement de chaque objet, de chaque chose, ou de chaque personnage. On reconnaît ensuite ces contours au crayon, les rectifiant au besoin, jusqu'à ce qu'il ne reste plus aucune imperfection.

Si ce dessin ne doit être reproduit qu'une seule fois,

on le décalque simplement, en interposant entre lui et l'objet à décorer une feuille de papier enduite de poudre de sanguine ou de crayon mine de plomb. Doit-on exécuter plusieurs fois ce dessin, il est préférable de se servir d'une pointe ou aiguille emmanchée dans du bois, et avec ce petit instrument de suivre exactement tous les contours en les perçant de trous assez rapprochés les uns des autres. On obtient ainsi, vu par transparence, un calque à jour d'une grande netteté, que l'on appelle le poncis, pouvant servir indéfiniment pour reproduire le même sujet, sans avoir recours à un nouveau dessin.

Une fois ce poncis appliqué directement sur l'objet qui doit recevoir le dessin, on tamponne légèrement dessus avec un petit chiffon contenant soit de la poudre de sanguine, soit de la mine de plomb. On a de cette manière la reproduction en pointillé du dessin dont il faut se hâter de reconnaître le trait au crayon ou au pinceau. Le dessin fait, le travail qui suit n'est plus qu'une espèce d'enluminure, d'une exécution aussi simple que facile.

CHAPITRE XI

Du trait en couleur.

Le trait en couleur précède l'ébauche.

Une fois le dessin ou esquisse du sujet bien établi au crayon, soit directement sur l'objet même, soit après le décalque, il ne reste plus qu'à reconnaître ce trait avec la couleur.

S'il s'agit d'exécuter une peinture en camaïeu, rien de plus simple : on n'a qu'à se servir de la couleur même constituant ce camaïeu.

Désire-t-on reproduire des faïences anciennes, de Rouen par exemple ? le trait se reconnaît alors avec un mélange composé moitié de noir de corbeau et moitié de bitume ; il en est de même pour le Strasbourg, dont les contours du dessin se trouvent toujours cernés par un trait noir.

Les traits du Marseille et du Niéderviller se reconnaissent avec le carmin n° 3.

Pour tous les autres genres, fleurs, fruits et paysages, on se rapproche des couleurs propres à chaque chose.

Pour la peinture sur porcelaine, dans le portrait, les traits du visage, les pieds et les mains se font avec le rouge chair.

Les étoffes et draperies se teintent avec leur couleur respective.

Les fruits et les fleurs se tracent au carmin.

Pour le paysage, on peut employer un mélange de noir corbeau et brun bitume pour accuser les principaux traits, masser les ombres et les parties foncées du feuillage.

Une fois le trait bien sec, ce que l'on accélère en exposant la pièce quelques instants à la chaleur d'un feu doux, au-dessus d'une lampe à l'esprit-de-vin, par exemple, où à l'entrée du four d'une cuisinière à demi éteinte, il ne reste plus qu'à mouiller un chiffon et à le passer légèrement sur le dessin pour en dégager les traces laissées par le crayon ou le poncis.

Le dessin ainsi débarrassé de tous les faux traits, de toutes les poussières et impuretés qui auraient pu s'y attacher, est prêt à recevoir l'ébauche en couleur qui doit

le transformer soit en un camaïeu, soit en un décor polychrôme.

CHAPITRE XII

Peinture en camaïeu.

La peinture en camaïeu est un vaste champ permettant au débutant d'arriver rapidement à acquérir, non seulement le maniement du pinceau et celui de la couleur, mais encore lui procurant le plaisir d'obtenir, dès ses premiers débuts, des résultats véritablement satisfaisants, en éloignant de lui les difficultés sans nombre que présenteraient, dans un premier travail, l'emploi des différentes couleurs constituant ce que l'on appelle la peinture polychrôme.

Le camaïeu n'est autre chose qu'une peinture monochrôme, c'est-à-dire exécutée d'une seule couleur, dont les diverses dégradations de tons sont obtenues par la plus ou moins grande intensité de la couleur même. Ce genre de peinture s'exécute en toutes sortes de nuances passant de la gamme des violets et des roses les plus tendres aux plus foncés; ou des lilas les plus frais aux pourpres les plus intenses; des bleus, des verts, et des jaunes les plus pâles aux plus éclatants.

Le camaïeu, dans la peinture sur faïence ou sur porcelaine correspond au travail de la sépia et de l'encre de Chine dans la peinture à l'aquarelle; il est similaire de la grisaille dans la peinture à l'huile.

Une seule et même couleur, dégradée dans ses tons, par l'emploi d'une plus ou moins grande quantité

d'essence, suffira donc à reproduire en camaïeu toute espèce de sujets.

Voici en quelques mots la manière de procéder : l'objet à décorer, porcelaine ou faïence, préalablement lavé à l'essence ou à l'esprit de vin, dégagé de toute impureté, reçoit l'esquisse au crayon du sujet que l'on se propose de représenter.

Si c'est un paysage que l'on désire obtenir en camaïeu rose, par exemple (pl. VI, fig. 1 et 2 [1]), on dépose, sur la palette, gros comme un pois de carmin, que l'on prépare avec de l'essence maigre, puis, prenant les deux tiers de cette couleur, on y ajoutera de nouveau deux ou trois gouttes d'essence ; on triturera le tout ensemble, ce qui formera un second ton moins foncé. On opère de même sur la seconde moitié de ce ton, en y ajoutant de nouveau de l'essence; on forme ainsi un troisième ton rose dérivant des deux premiers comme couleur, mais d'une intensité et d'une nuance d'autant plus claire que l'on aura affaibli et divisé la matière colorante par une adjonction plus ou moins grande d'essence. On procède également de cette manière pour n'importe quelle couleur.

Une série de quatre tons convient amplement pour l'exécution de toute espèce de camaïeu.

Après avoir reconnu le trait de son esquisse dans la couleur choisie, on ébauche son sujet en commençant par les tons les plus clairs (planche ci-contre, fig. 1) pour terminer par ceux qui sont les plus foncés (fig. 2). Dès que la couleur est complètement sèche, on donne çà et là, où il est besoin, quelque vigueur de ton, dans les parties les plus intenses, avec la couleur employée presque sans essence, et le camaïeu se trouve entière-

[1] Par suite d'une erreur, cette planche VI est numérotée 9.

ment terminé n'attendant plus, pour devenir ineffaçable, que sa vitrification au feu de moufle.

OBSERVATIONS ESSENTIELLES

Dans la peinture en camaïeu, de même que dans la peinture polychrôme, il ne faut jamais arriver du premier coup au ton voulu ou cherché, c'est-à-dire obtenir d'une seule fois toute l'intensité de vigueur que présente le modèle que l'on copie. Il ne faut y arriver que par couches successives, après avoir fait préalablement une ébauche assez faible de l'ensemble, en procédant par teintes plates, sans s'occuper des détails. Une fois cette première ébauche bien sèche, on procède à une seconde pour corser davantage la couleur dans les demi-teintes. On commence alors à s'occuper des détails. Après ce deuxième état, on accentue les parties ombrées en les rechargeant de couleurs; on laisse bien sécher, puis on repique çà et là certaines parties des ombres pour leur donner plus de vigueur.

Si l'on n'opérait pas ainsi, si l'on donnait d'un seul coup toute l'intensité du ton du modèle, on serait d'abord forcé de déposer sur la faïence ou la porcelaine une par trop grande épaisseur de couleur; puis l'évaporation de l'essence grasse devenue plus difficile par l'épaisseur même de la couche, ferait que la résine, base de l'essence, en se brûlant et se carbonisant à la cuisson, exposerait l'œuvre peinte au grippage ou à l'écaillage; accident pour ainsi dire irrémédiable.

Que les débutants retiennent bien ceci : Que si une teinte donne le ton qui lui est propre, cette même teinte superposée sur la première double la valeur du ton; elle le rend plus corsé, plus égal et en même temps plus puissant en couleur.

Il faut aussi, surtout lorsque l'on peint sur faïence, tenir compte de la déperdition de la matière colorante sous l'action du feu, par conséquent forcer l'ensemble général de sa peinture d'un ton plus élevé, c'est-à-dire plus haut en couleur que celui que l'on veut obtenir après la cuisson.

Il faut bien se rappeler que l'excès d'essence, dans la couleur, en affaiblit la puissance, en divisant et étendant la matière colorante.

CHAPITRE XIII

Imitation des faïences anciennes.

L'imitation des faïences anciennes, rentrant entièrement dans le domaine de l'art décoratif, est non seulement une affaire de mode en ce moment, mais encore le plus sûr exercice pour arriver promptement au maniement du pinceau et à l'emploi de la couleur; aussi avons-nous cru devoir, dans ce petit traité, consacrer un chapitre tout spécial à ce genre de peinture.

Les imitations anciennes peuvent se diviser en deux classes, savoir :

1° Le décor en camaïeu;

2° Le décor polychrôme.

DES CAMAÏEUX

Parmi les camaïeux se rangent les imitations des faïences de Rouen, de Nevers, de Moustiers, de Lille, de Sceaux, de Delft, etc., etc.

Les camaïeux sont tantôt bleus, jaunes, verts ou violets.

Pour obtenir chacune de ces nuances ou couleurs, il suffit de choisir sur la palette, dans les deux premières rangées, celles qui correspondent le mieux avec les couleurs similaires du modèle.

Pour les camaïeux bleus, les différents tons s'établissent par les mélanges qui suivent :

Le *bleu des faïences de Rouen* s'obtient avec le bleu faïence ou bleu n° 29 (*spécial pour faïence*) posé à deux couches. *(Ce bleu écaille sur porcelaine.)*

M. A. Lacroix vient de composer un bleu tout spécial pour ce genre d'imitations, il prend le nom de *bleu vieux Rouen*, et donne de très bons résultats.

Le *bleu des faïences de Nevers* est formé soit avec du bleu faïence ou bleu riche, additionné d'une pointe de pourpre.

Le *bleu des faïences de Desvres* consiste dans un mélange de pourpre et de noir, au bleu riche.

Le *bleu des faïences de Lille* s'obtient par l'addition d'un peu de pourpre au bleu faïence.

Le *bleu des faïences de Moustiers* n'est autre que du bleu riche employé seul ou du bleu Victoria.

Le *bleu des faïences de Delft* s'obtient par un mélange de pourpre au bleu riche. M. A. Lacroix vient également de créer le *bleu Delft* qui remplace ce mélange avec avantage.

Le noir et le bitume servent à modifier les bleus.

La dégradation de ces mêmes bleus se fait en ajoutant plus ou moins d'essence à la couleur.

Lorsque le camaïeu, comme dans les faïences de Rouen, se trouve rehaussé de rouge, c'est au brun rouge riche qu'il faut recourir, en ayant soin d'employer la couleur assez épaisse, le rouge ayant une tendance à s'affaiblir à la cuisson.

Pour les *camaïeux verts*, le vert chrôme seul fournit toute une série de nuances vertes que l'on peut modifier à son gré en y ajoutant plus ou moins de jaune orange, plus ou moins de bleu ou de brun 108.

Pour les *camaïeux jaunes*, se servir du jaune orange, que l'on peut, au besoin, modifier par le brun rouge ou le brun 108.

Les *camaïeux violets* se font soit avec du violet de fer ou du violet manganèse, comme dans les faïences de

Saint-Omer, soit avec du violet d'or, employé seul, ou modifié avec le pourpre, comme dans les faïences de Sceaux, ou quelques faïences italiennes.

Les *camaïeux roses*, suivant la nuance que l'on désire, s'obtiennent, soit avec du carmin foncé ou avec du carmin n° 3, dans toute la dégradation de leur teinte.

Il est inutile de rappeler de nouveau que plus on veut affaiblir une teinte, plus on y ajoute d'essence maigre, ce qui, en divisant et étendant la matière colorante, cause la faiblesse du ton comme nous l'avons déjà dit ci-dessus.

CHAPITRE XIV

Imitation des faïences anciennes.

DU DÉCOR POLYCHROME

LE ROUEN

Dans le décor du Rouen polychrôme [1], indépendamment du bleu faïence et du brun rouge riche, déjà cités pour les camaïeux rehaussés de rouge, viennent s'ajouter successivement les couleurs suivantes, savoir : le jaune-orange, le vert chrôme, plus ou moins nuancé de jaune-orange ou de brun 108.

Dans le style Rocaille, c'est-à-dire dans le décor des faïences dites *à la corne*, apparaît une nouvelle couleur, le violet manganèse, dont on obtient les différents tons par un mélange de violet de fer, de brun ou de pourpre.

[1] Le mot polychrôme dérive du grec πολύς multiple et χρῶμα, couleur.

Comme on le voit, ce sont encore les deux premières rangées de notre palette de 1 à 12 (voir chap. IV) qui font tous les frais de la polychrômie sur faïence.

LE NEVERS

Le bleu de Nevers diffère de celui du Rouen en ce qu'il est plus tendre et moins vif de ton; on l'obtient en ajoutant au bleu faïence ou au bleu riche une pointe de pourpre, et en l'employant tantôt en une couche, tantôt en deux couches suivant l'intensité du ton que l'on désire.

Les jaunes du Nevers s'obtiennent par l'addition d'une pointe de brun rouge, de bitume ou de brun 108, au jaune-orange.

Les verts se font en mélangeant ou en modifiant le vert chrôme ou le vert pré, soit avec du jaune-orange, soit avec du bitume ou le brun 108.

Imitation des faïences de Strasbourg, Marseille, Aprey, Nièderviller, Sceaux, etc.

Le décor de toutes ces faïences étant à peu de choses près de véritables aquarelles, il est préférable de les exécuter sur de la porcelaire demi-fine, porcelaine opaque ou terre de pipe, en employant toutes les gammes de couleurs que la palette peut fournir, et qui sont également celles employées pour la peinture sur porcelaine [1].

[1] Voir *Histoire générale de la faïence ancienne française et étrangère*, par Ris-Paquot. 2 vol. in-fol. 200 planches en couleur, 1 500 marques et monogrammes. (Épuisé.)

FLEURS

S'agit-il de faire un bouquet de roses ou autres fleurs de même couleur, nous conseillons aux débutants, pour ne pas perdre leur dessin, d'en reconnaître d'abord le trait avec du carmin tendre, puis de commencer l'ébauche des parties foncées avec de la laque carminée. Ceci fait, aussitôt la couleur bien sèche, on revient une seconde, puis une troisième fois, si cela est nécessaire dans les parties les plus hautes en couleur. Il ne reste plus, le tout étant bien sec, qu'à donner le ton local de la rose, en passant sur le tout un ton clair, soit de carmin n° 3, ou de carmin tendre, tous deux étendus d'essence, suivant que l'on désire une rose plus ou moins haute en couleur.

On donne dans les ombres, et pour faire tourner dans les lumières, quelques touches de bleu ciel ou de violet très légères.

Les feuilles se font avec les différents verts modifiés avec le jaune-orange ou le bitume ; le brun 108, mélangé de noir, fournit leur ombre.

Le bleu employé pour les fleurs est toujours le bleu riche.

Le violet d'or sert pour les fleurs de cette couleur.

Le jaune-orange fournit le cœur de certaines fleurs et leurs étamines ; il sombre avec le brun 108 ou le brun rouge.

Les jaunes à mêler et jaune d'ivoire ne s'emploient qu'à une seule couche.

Le brun 108 sert dans les mélanges, de préférence à l'ocre ou au bitume.

PAYSAGES

Il n'y a aucune règle particulière à suivre pour pein-

dre le paysage, si ce n'est de se rapprocher le plus exactement possible des tons du modèle, en tenant tout l'ensemble un peu plus élevé en couleur pour compenser l'affaiblissement de teinte que produit la cuisson.

Pour les différentes couleurs à employer, se reporter aux explications données au chapitre XVII.

CHAPITRE XV

Des fonds unis. — Laque à enlever.

On atténue quelquefois la crudité du blanc de la porcelaine en la recouvrant d'un fond uni, tantôt clair, tantôt foncé, suivant l'effet que l'on désire obtenir.

Voici comment on procède.

On choisit dans les teintes spéciales, dites *couleurs de fond* (1), la nuance que l'on désire. On met sur la palette la quantité de couleur suffisante pour couvrir toute l'étendue du fond à exécuter (il faut plutôt plus que moins de couleur) ; on ajoute ensuite quelques gouttes d'essence de lavande ; puis, pour retarder l'évaporation et conserver la malléabilité de cette couleur, on l'additionne de quelques gouttes d'essence grasse. Ceci fait, on pose la couleur soit avec un putois ou un pied de biche, ou bien encore avec un gros pinceau, le plus uniformément et le plus vite possible ; puis, sans perdre de temps, on tamponne et on putoise dans tous les sens jusqu'à ce que l'on obtienne une surface lisse et régu-

[1] Ces couleurs diffèrent des autres en ce qu'elles contiennent une plus grande quantité de fondant.

lière; là est toute la difficulté. C'est donc un certain tour de main qu'il faut acquérir pour cette exécution.

Pour bien tamponner ou putoiser, on doit tenir son putois perpendiculairement au fond, de manière à ce qu'il forme angle droit avec lui.

Pour fondre la couleur, on tamponne avec le putois, comme on le ferait sur la figure avec une houppe, si l'on voulait se mettre de la poudre de riz.

Le pied de biche, comme nous l'avons dit chapitre III, sert à répartir également la couleur dans les fonds, la repoussant dans les parties où elle se trouve par trop amassée pour l'égaliser en une couche uniforme.

Une fois le fond uni terminé, on le laisse bien sécher, (environ douze heures), puis on le reprend pour tracer dessus le dessin au crayon.

Le fond étant plein partout, bien sec, on trace dessus la silhouette ou contour de son dessin comme on le ferait sur la porcelaine blanche; puis, on enlève ce fond, à la place que doit occuper le décor. Pour ce faire, on recouvre ce dernier d'une couche de *laque à enlever*, mélange composé de laque de garance, dont on se sert pour la peinture à l'huile, et d'essence de lavande. On obtient alors toute une silhouette rouge, qui, après quelques instants de séjour sur le fond, le détrempe complètement. On passe sur le tout, avec de grandes précautions, un chiffon très doux, la laque disparaît avec le fond, laissant une plaque blanche, suivant exactement tous les contours extérieurs du dessin dans laquelle on rétablit l'esquisse.

Si en enlevant la laque il se produisait quelques taches ou bavures sur la couche unie, il ne faudrait pas s'en préoccuper; cette couleur rouge sale n'étant pas vitrifiable, la tache disparaîtrait à la cuisson.

Nous n'entrerons dans aucun détail particulier relativement aux couleurs de fond ; elles se vendent en tubes, toutes préparées, contenant chacune la quantité de fondant qui leur est nécessaire, tant pour maintenir et fixer la couleur que pour la glacer.

Voici les noms des principales teintes que l'on trouve toutes préparées dans le commerce des couleurs : Café au lait, Corail, Chamois, Carmélite, Isabelle, Lavande, Lilas, Maïs, Mauve, Rose Pompadour, Saumon, Turquoise bleu, Turquoise vert, Vert d'eau, Vert de cuivre.

OBSERVATIONS

On doit bien faire attention de ne jamais employer de couleurs de fond dans le corps de la peinture servant au décor, ni de les employer dans le mélange des couleurs entre elles, car elles ne conviennent uniquement que pour les fonds.

Si, en putoisant un fond uni, il arrivait qu'une partie fut trop faible en couleur, ou s'il se produisait une tache, on remédierait à cet accident en prenant de nouveau de la couleur avec le putois, et en renforçant la partie défectueuse en la reputoisant. Mais cette opération est excessivement difficile à exécuter.

CHAPITRE XVI

Peinture polychrôme sur faïence et porcelaine.

Sous la dénomination de peinture polychrôme, on entend une peinture exécutée en plusieurs couleurs, et reproduisant toutes les teintes et demi-teintes qui se rencontrent ordinairement dans les œuvres de la nature. Il n'y a pas de règles particulières, ni de principes spéciaux à suivre pour ce genre de travail.

S'il s'agit de reproductions anciennes (voir chap. XIV), on se conformera aux couleurs employées et indiquées par le modèle lui-même. On procède pour la peinture polychrôme sur faïence et sur porcelaine comme on le ferait pour l'aquarelle en réservant les blancs de l'émail pour les parties éclairées, c'est-à-dire qu'après avoir tracé le dessin sur la faïence ou la porcelaine, on commence par étendre les couleurs les plus claires, le ciel, les lointains, les montagnes, etc., etc., pour arriver successivement aux tons vigoureux des premiers plans, sur lesquels on revient plusieurs fois, suivant les effets plus ou moins vigoureux que l'on désire obtenir.

On procède de même pour la coloration des chairs dans la reproduction d'une tête ou d'un portrait.

Dans le chapitre qui suit, nous donnons un tableau des principales couleurs à employer pour les différents genres.

La pratique, puis les conseils d'un maître expérimenté, suppléeront à ce que ce traité élémentaire peut présenter d'incomplet.

OBSERVATION

Dans n'importe quel genre de peinture, soit peinture sur faïence ou peinture sur porcelaine, qu'il s'agisse d'un camaïeu ou d'un décor polychrôme, il faut toujours éviter avec soin d'arriver du premier coup à l'intensité de ton du modèle, car sans cette précaution les tons foncés se gripperaient et s'écailleraient inévitablement à la cuisson par la carbonisation de la résine contenue dans l'essence grasse.

CHAPITRE XVII

Emploi des couleurs dans le décor polychrôme.

Sur un tel sujet, moins on dit, plus on est clair et précis : donc, soyons bref et point de mots inutiles.

FIGURE

Pour la figure, le trait se fait en rouge chair très pâle.

Ton général. { *Jaune d'ivoire,* / *Rouge chair,* } mélangés par moitié.

Pour les carnations foncées, ajouter un peu d'ocre.

On réserve les lumières que l'on passe ensuite au jaune d'ivoire très pâle.

Les clairs-obscurs se font en ocre jaune, puis on putoise le tout également.

On renforce ensuite les joues avec du rouge chair très épais à l'aide de la couleur prise avec le putois à figure.

Les ombres se font également au putois, avec du gris composé de violet de fer et de gris tendre.

Les reflets s'obtiennent avec un lavis de vert bleu ou du bleu foncé.

La bouche et les trous des narines se marquent en couleur chair.

CHEVEUX

Blonds.......	Les *lumières* se font avec du jaune d'ivoire et de l'ocre.
—	Les *ombres* avec du brun 108 tempéré par du vert-bleu.
Bruns	L'*ébauche* se fait en brun bitume.
—	Les *lumières* se réservent en dégradant la teinte.
—	Les *ombres* avec du brun bitume et du gris noir.
Noirs........	L'*ébauche* en gris noir mélangé de bleu ordinaire.
—	Les *ombres* se font au noir et gris noir.

DRAPERIES ET VÊTEMENTS

Draperies....	Les draperies *roses*, s'ombrent avec le bleu.
—	Les *jaunes*, avec le rose ou le rouge capucine.
—	Les *violettes*, avec le pourpre et le bleu.

PAYSAGE

Ciels.

Bleu	Bleu ciel, ou bleu ordinaire, avec une pointe de vert chrôme.
Ciel couchant.	Brun rouge très pâle ou rouge capucine, ajouter au besoin un peu de jaune orange.
Ciel nuageux.	Noir d'iridium très léger.
Horizon	Même couleur que le ciel, sur lequel on passe un léger glacis de manganèse.

Arbres.

Ébauche	Vert chrôme tempéré au besoin par le bleu ou le jaune.
Lumières	Bleu turquoise.
Ombres	Brun 108 et vert chrôme.

Pour foncer : deux parties de brun rouge et une de bleu foncé.

Terrains.

Les ocres, le brun-rouge et le manganèse, servent pour les terrains, on les tempère par les bleus.

Murs et rochers.

Se font avec du noir d'iridium.

FLEURS

Les fleurs s'exécutent dans leurs couleurs respectives, en employant le moins de mélange possible pour y arriver.

TABLEAU DES COULEURS SERVANT A OMBRER

Pourpre	Ombre les carmins et les roses.
Brun-rouge	Ombre le rouge capucine.
Noir................	Ombre le bleu riche, les gris et le pourpre.
Bleu riche	Ombre le bitume.
Bitume, ou Brun 108.	Ombre le vert pré.
Manganèse	Sert aux mélanges, il fonce les bruns et les rouges.
Ocre et brun rouge ..	Se réduisent au feu.

DORURE ET FILETS

Jusqu'ici la mise en dorure et en platine avait présenté de telles difficultés que nous avions conseillé, sans hésiter, de recourir à l'expérience d'un peintre céramiste de profession pour l'exécuter.

Grâce aux recherches du chimiste Lacroix, et à l'aide de son *or à brunir*[1], les amateurs pourront dorénavant, et sans aucune difficulté, appliquer eux-mêmes l'or sur leurs travaux aussi facilement qu'ils emploient les couleurs vitrifiables.

L'*or à brunir* contient dans sa préparation la quantité de fondant qui lui est nécessaire : il se délaye de la même façon que les couleurs, c'est-à-dire avec de l'essence de térébenthine et une goutte d'essence grasse : il s'applique de la même façon que la couleur avec laquelle il se cuit en même temps.

Une fois sorti du four, on brunit cet or en le frottant avec un brunissoir en agate ou mieux encore avec un brunissoir en sanguine.

Sous le frottement il se produit une crasse qui disparaît en passant dessus un linge fin imbibé d'eau blanchie par quelques pincées de blanc d'Espagne (éviter d'employer le blanc lui-même qui ferait des raies sur l'or, l'eau blanche suffit). Ceci fait, essuyer avec un chiffon propre et doux et continuer le brunissage jusqu'au brillant.

MAT ET BRUNI

L'effet si artistique produit par le mariage de ces

[1] L'or préparé se vend : en boîte.

deux genres de dorures s'obtient en superposant deux couches d'or l'une sur l'autre ; la seconde contenant plus d'essence grasse que la première. Il ne faut poser la seconde couche que lorsque la première est bien sèche. Quant à la cuisson, elle est toujours la même (une seule et unique pour les couleurs et l'or) ; on ne brunit, au sortir du four, que les parties que l'on désire obtenir brillantes.

OR SANS FONDANT

Lorsque l'on veut se servir d'or en surcharge sur la couleur, il est nécessaire que cette dernière ait déjà subi une première cuisson.

On peut également remplacer l'or préparé avec fondant, sans cuisson préalable, lorsque l'on emploie l'or dans le décor sur des faïences de Creil, de Montereau, de Choisy-le-Roi, etc., dont la couverte est d'une plus grande fusibilité que celle de la porcelaine, et qu'il n'y a pas surcharge, c'est-à-dire que l'or ne repose pas sur un fond de couleur, mais bien directement sur la faïence.

Cet or se brunit comme l'or avec fondant.

PLATINE

Il est inutile d'entrer dans des détails superflus au sujet du platine, son emploi se fait de la même façon que celui de l'or et se brunit de même.

Des Filets.

Une pièce de faïence peinte n'est tout à fait achevée que lorsqu'elle a reçu son complément de décor, c'est-à-dire les filets servant à circonscrire le motif de son ornementation.

La forme des filets est toujours invariable ; seules leur largeur et leur longueur varient ; ils sont tantôt rapprochés, tantôt éloignés l'un de l'autre.

Les filets se font avec des pinceaux dont les poils ont environ trois centimètres et demi de longueur (fig. 3 C), leur poil est doux et flexible ; chargés de couleur, ils se réunissent pour former une pointe fine et déliée (fig. 3 D), offrant une certaine souplesse et élasticité due à leur longueur : on les nomme pinceaux à filer.

L'exécution des filets, excessivement simple par elle-même, n'en exige pas moins une certaine habitude, une grande légèreté de main. Les filets se font sur toutes sortes d'objets ; ils s'obtiennent de deux manières différentes, suivant que la pièce sur laquelle on les trace est de forme régulière ou irrégulière. Si l'on doit opérer sur une assiette, un plat, ou tout autre circonférence, il suffit de placer la pièce sur laquelle on doit exécuter les filets sur la table de la tournette, cherchant, par le contact des doigts avec cette dernière et l'objet, à faire correspondre le plus exactement possible les deux points de centre.

La tournette doit se trouver placée à quelques centimètres en contre-bas de la table, pour que, donnant à la main qui tient le pinceau un point d'appui sur son bord, on n'ait qu'à présenter la pointe du pinceau chargé de couleur à l'endroit sur lequel on doit tracer le filet qui se produit tout naturellement de lui-même par le mouvement circulaire de la tournette et de l'objet qui y est superposé, sans que la main fasse aucun mouvement.

Si le filet devient irrégulier et par trop chargé de couleur, cela tient à la grande épaisseur de cette dernière. Si, au contraire, il s'étale et s'élargit, on doit en attri-

buer la cause à une trop grande fluidité de cette même couleur; il faut une juste mesure que la pratique seule peut enseigner.

Lorsque les filets ne se raccordent pas, qu'ils laissent des espaces irréguliers entre eux et la bordure extérieure de l'objet; c'est que ce dernier ne se trouve pas placé exactement au centre de la tournette. Les diverses épaisseurs de filets dépendent de la grosseur des pinceaux; lorsqu'ils sont trop chargés de couleur, ils deviennent lourds et peu commodes à diriger; on les dégorge alors sur la palette par une légère pression sur les poils, avec le plat du couteau, pour ne point les couper. On se sert de nouveau de cette couleur en l'étendant d'un peu d'essence de lavande.

La deuxième manière d'exécuter les filets est relative aux pièces de formes ovales ou irrégulières, ne pouvant aller sur la tournette. On les file à la main, employant le même procédé que celui mis en pratique par les peintres de voitures; c'est-à-dire en tenant son pinceau entre le pouce et le premier doigt, se servant du petit doigt comme guide; lui faisant suivre exactement tous les contours et les sinuosités extérieures de l'objet.

CHAPITRE XVIII

De la tournette.

Il n'est guère possible à un peintre céramiste de se passer de ce petit instrument qui est indispensable pour tracer les filets circulaires sur les bords intérieurs ou extérieurs des plats, assiettes, vases, soupières, etc., etc.

Le prix de cet instrument varie de 15 à 38 francs selon la force et la nature du plateau qui peut être soit en bois, en fonte ou en cuivre.

Quelques personnes ingénieuses peuvent cependant se fabriquer, à peu de frais, cet outil appelé à rendre de grands services, même pour l'exécution du dessin au trait sur la faïence blanche. Voici comment on devra procéder.

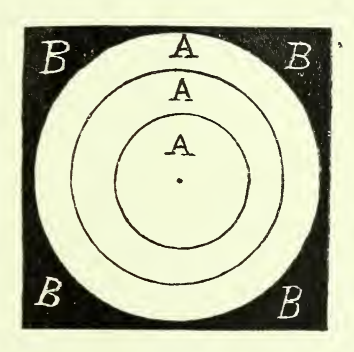


Fig. 8.

Prenant un morceau de bois en noyer ou toute autre essence, de 15 centimètres carrés, de 2 centimètres 1/2 d'épaisseur, on y tracera assez profondément, au compas, plusieurs circonférences de différentes grandeurs (fig. 8, A, A, A,) partant du centre pour arriver aux extrémités du carré. On fait abattre par un menuisier les quatre coins noirs, marqués figure 8, B ; on obtient ainsi une rondelle de bois qui sera la table de la tournette sur laquelle se placeront les pièces destinées à recevoir les filets.

Dans la partie centrale de cette rondelle (fig. 9), on introduit une tige de fer D, bien arrondie à son extrémité, longue d'environ 9 centimètres, dont la grosseur entrera librement dans un tube de cuivre. (Pour se

procurer ce tube, il n'y a qu'à choisir chez un papetier un porte-plume de gros calibre) ; on fixera à demeure la tige de fer D dans la table A B (fig. 9), puis on la con-

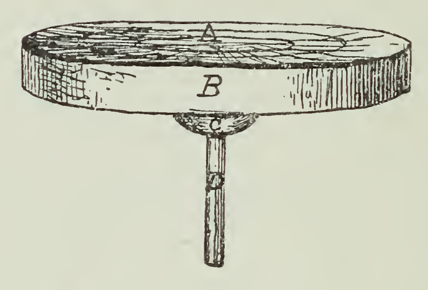


Fig. 9.

solidera encore en collant une rondelle de bois C au-dessous de la table. Un moule à bouton, plat d'un côté, convexe de l'autre. suffit pour cette opération, après



Fig. 10.

en avoir agrandi le trou pour qu'il puisse glisser le long de la tige de fer. Ce bouton saillant a pour mission d'empêcher le frottement de la table sur son pied. On obtient ainsi la première partie de la tournette. c'est-à-dire la partie mobile.

Passant alors à la confection du pied ou support, on

cherche un rond de bois à brûler (fig. 10), haut d'environ dix à douze centimètres et d'une circonférence moins grande que celle de la table (fig. 9). On introduit au centre le tube F (fig. 10), d'égale longueur à la tige D (fig. 9), la tournette se trouve ainsi complète.

Pour s'en servir et la mettre en mouvement, il ne reste plus qu'à introduire la partie supérieure dans le pied ; la table tourne alors sur elle-même avec une rapidité d'autant plus grande que le mouvement imprimé aura été plus ou moins violent.

Pour l'emploi de la tournette, le lecteur devra se reporter au chapitre portant pour titre : *Des Filets*.

CHAPITRE XIX

De la cuisson chez soi à l'aide du pyro-fixateur A. Lacroix.

La distance et l'impossibilité matérielle dans lesquelles se trouvent certains amateurs éloignés des grands centres, nous ont décidé à ajouter ce chapitre supplémentaire à notre petit traité ; il concerne la cuisson de la faïence et celle de la porcelaine peinte chez soi, ce qui peut se faire très facilement à l'aide du pyro-fixateur A. Lacroix.

Le prix de cet appareil complet est de 40 francs, il est de beaucoup inférieur à celui du moufle ordinaire ; il a de plus l'immense avantage de pouvoir servir également à la cuisson des vitraux peints, des émaux et des cristaux.

Le pyro-fixateur, nous dit M. A. Lacroix, est dans son ensemble une boîte ou coffre oblong en fer et en

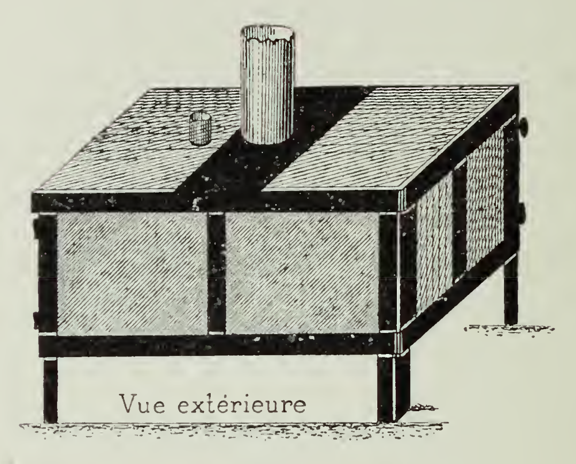


Fig. 11.

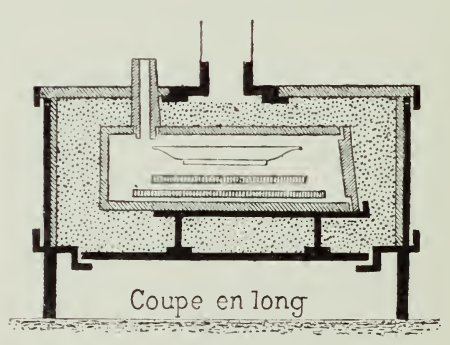


Fig. 12.

terre cuite, porté sur quatre pieds en fer et surmonté d'un tuyau qui peut se retirer à volonté (fig. 11 et 12).

Ses dimensions extérieures sont environ : 48 centimètres de longueur, 34 de largeur et 30 de hauteur (pieds compris), sans le tuyau.

Assainissement. — Si le coffret n'a pas encore servi, ou bien si, ayant servi, il a été depuis la dernière cuisson exposé à l'humidité, il est opportun de l'assainir, c'est-à-dire de le dessécher parfaitement. On obtient ce résultat en cuisant dans l'appareil, au charbon de bois, le coffret vide ou garni d'objets sans valeur.

Combustible. — Le pyro-fixateur étant disposé pour cuire automatiquement, la quantité du combustible qu'il reçoit est réglée de façon à ce qu'il n'y ait aucune modification à y apporter après l'allumage : il suffit d'en remplir l'espace vide laissé entre le coffret et les parois du coffre.

Le combustible employé pour la cuisson de la porcelaine et de la faïence doit être le charbon de bois. La braise suffit pour le verre dépoli et le cristal. En mélangeant de la braise et du charbon, on obtient une température intermédiaire.

Ces combustibles dégageant, en se consumant, de l'acide carbonique et de l'oxyde de carbone, gaz qu'il serait imprudent de respirer, ce dernier surtout; il est donc essentiel de mettre le tuyau par lequel ils s'échappent en communication directe avec un conduit de cheminée, si la cuisson ne se fait pas en plein air.

On évitera de poser l'appareil en feu directement sur le parquet ou sur toute autre matière enflammable, en prévision des cendres brûlantes qui tombent de la grille.

Emmouflage. — Les personnes qui désireraient cuire à la fois le plus d'objets possible, soit plaques d'émail, objets en faïence ou porcelaine, devront apporter un certain soin à leur aménagement dans le coffret. Lorsqu'on superpose les pièces, il faut réserver entre elles un certain espace pour la circulation de l'air chaud et

les produits de l'évaporation. Rien ne doit surtout obstruer l'entrée de la petite cheminée du moufle.

Afin de mieux assurer la stabilité des pièces plates, on peut recouvrir la partie inférieure du coffret d'un lit mince de craie en poudre, parfaitement sèche ; le plâtre peut être employé aussi dans les mêmes conditions. L'écartement est maintenu par l'interposition de petits supports en terre cuite, pattes de coq, trépieds, épernettes ou pernettes, à contacts pointus, que l'on trouve chez les potiers de terre.

Les pièces plates, en verre, se déformeraient infailliblement sous l'action de la chaleur si elles n'étaient soutenues dans toute leur étendue ; aussi doit-on les poser sur des plaques en tôle de fer, de un millimètre au moins d'épaisseur, que l'on recouvre de craie ou de plâtre desséchés, en couche uniforme, pour empêcher l'adhérence. Les petits supports permettent déjà d'étager plusieurs plaques de tôle les unes sur les autres sans contacts nuisibles.

Cuisson. — Un simple morceau de papier, que l'on place tout allumé au centre du pyro-fixateur, sous la grille, met en feu la braise disposée à cet endroit. L'opération se poursuit sans autre intervention de l'opérateur et même en son absence. L'incandescence se propageant dans toute l'étendue de l'appareil, le coffret et son contenu chauffent au rouge, et, sous l'influence de cette température, les couleurs deviennent adhérentes, elles sont fixées ; puis, le combustible consumé, le feu s'éteint et le refroidissement commence.

Il faut, sous peine de casse, ne pas retirer du moufle les objets cuits avant le complet refroidissement de l'appareil.

Les dessins vitrifiables retouchés ou complétés après une première cuisson peuvent être cuits de nouveau dans le pyro-fixateur.

CUISSON

Les amateurs qui n'ont pas de four n'ont qu'à s'adresser à leur marchand de couleurs qui se chargera de faire cuir, ou leur donnera l'adresse d'un industriel de leur voisinage pouvant entreprendre ce travail. Ajoutons que les filets et toutes terminaisons de pièces peuvent généralement être faits par des ouvriers spéciaux et que beaucoup de maisons faisant cuir ont ce personnel sous la main.

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

L'ART

DE

L'ENLUMINURE

7984-14. — Corbeil. Imprimerie Crété.

L'ART

DE

L'ENLUMINURE

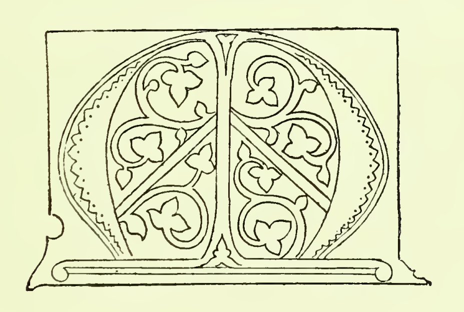
MÉTIER — HISTOIRE — PRATIQUE

PAR

ALPHONSE LABITTE

OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

Ouvrage accompagné de 50 dessins et reproductions de manuscrits.



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

INTRODUCTION

L'art de l'enluminure, à l'imitation des manuscrits du moyen âge, a pris, depuis quelques années, un grand développement.

Aujourd'hui, beaucoup d amateurs, femmes du monde, jeunes filles, etc., aiment à confectionner elles-mêmes leur livre de messe, de mariage, de première communion ; elles prennent plaisir à peindre, à enluminer les pages qui les composent, à dessiner et à s'inspirer des ornements de styles ou de fantaisies, soit pour illustrer et embellir ces livres, soit pour les placer en marges de canons d'autel, de cachet de première communion, d'images, et voire même les adapter à nombre d'objets usuels, tels qu'écrans, éventails, menus, etc.

C'est dans le but d'apporter une aide et quelques conseils aux personnes qui entreprennent ces délicats et charmants travaux, que nous avons écrit ce petit traité d'enseignement; nous l'offrons surtout à ceux et à celles qui débutent, ayant le goût et le désir de connaître les styles des différentes époques par lesquels a passé l'art de l'enluminure, en les mettant à même de ne pas faire d'anachronismes, quelquefois grotesques, toujours malheureux ; de leur apprendre enfin quelles couleurs ils doivent employer, quels outils

leur seront nécessaires, comment on tend le vélin, quelles sont les diverses applications de l'or, etc.

CE QU'ON ENTEND PAR ENLUMINURE

Beaucoup de personnes pensent que le mot *enluminure* n'est applicable que pour les couleurs apposées sur des dessins, estampes, etc. « L'enluminure n'est qu'œuvre de métier, une espèce de peinture sans empâtement, qui n'exige, chez celui qui la pratique, ni génie, ni talent, ni science, mais seulement une certaine habitude, une certaine dextérité. » L'auteur de cette définition, un bibliophile, paraît-il, a, par cette fausse qualification de l'enluminure, induit en erreur nombre d'amateurs et d'artistes qui n'ont plus vu, en cet art, avant de l'étudier, qu'un travail de coloriste, très secondaire et peu susceptible de leur procurer la jouissance qu'ils cherchaient en s'y adonnant. Nous déplorons les effets d'une définition autant erronée que dangereuse qui a, certainement, porté un grand préjudice à un art tout à fait primordial, une des gloires de notre chère France.

Le mot *enluminure* vient d'*illuminare*, *allumé*.

Lorsqu'au début des livres manuscrits, les pages du blanc vélin se trouvaient noircies par l'écriture qui les recouvrait, on les éclaira, les alluma, les *illumina* par de belles peintures aux couleurs vives, aux ors éclatants. C'est là le vrai sens du mot enluminure. Une fois que le scribe avait terminé sa tâche, l'*enlumineur* dessinait son sujet, souvent d'après les indications données, et le recouvrait de gouaches et de métaux. Il faisait œuvre d'inventeur et non de copiste. Il en est de même du mot *miniature*, qui vient de *minium*

et qui n'est qu'une partie de l'enluminure, *qu'un simple accessoire;* d'ailleurs ce n'est que fort tard qu'on a remplacé la dénomination d'*enluminure* par celle de *miniature :* on a confondu une partie avec le tout.

L'enluminure est donc un art absolument défini, personnel, qui n'a rien pris aux autres arts, mais qui les a enrichis au contraire ; on lui a extorqué jusqu'à son nom lorsqu'on a sorti de la lettrine ornée ou historiée les sujets et les portraits qu'elle renfermait, en leur substituant le nom de miniature ; nous le répétons, on a pris la partie pour le tout, et, commettant ainsi une double erreur, on a donné à l'enluminure une signification plus restreinte, celle d'ornement, d'esquisse, coloriés. L'enluminure est un art complet, attrayant et charmant, et nous nous trouvons très honoré d'être à même de le démontrer nettement, en lui rendant la première place qu'il n'aurait jamais dû perdre.

L'ART

DE

L'ENLUMINURE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

CONSEILS PRÉLIMINAIRES

L'art de l'enluminure peut se faire dans n'importe quel local, pourvu que celui qui l'entreprend choisisse un endroit bien éclairé, de préférence orienté vers le nord, afin de recevoir une lumière franche, peu sujette à changements et d'une durée plus uniforme. Peu d'espace lui est nécessaire, un milieu sobre d'ornementation est préférable. Cette dernière recommandation est surtout faite au sujet de la poussière qui est l'ennemie de nos délicats et minutieux travaux.

Lorsqu'on peut disposer d'une pièce spéciale, d'un atelier, pour faire de l'enluminure, cela n'en vaut que mieux, surtout si l'on s'adonne à cet art d'une manière suivie et si l'on a à exécuter des œuvres de longue ha-

leine ; mais, nous le répétons, ce n'est pas indispensable et une place près d'une fenêtre, dans un salon, dans un cabinet de travail ou dans une salle à manger, peut rendre les mêmes services qu'un atelier ; elle est suffisante pour confectionner des pages détachées, des objets usuels, lesquels sont presque toujours de petites dimensions.

Le matériel de l'enlumineur n'a pas besoin d'être très compliqué ; une table, une chaise et un chevalet, sont les seuls meubles nécessaires. On peut indifféremment faire de l'enluminure sur un plan horizontal, incliné ou vertical. Chacun s'installe de la manière qui lui est la plus commode ; toutefois, lorsqu'on veut faire une œuvre de grande dimension, nous jugeons qu'il est préférable de se servir du chevalet et de l'appui-main ; on a ainsi plus d'aisance pour travailler la partie supérieure de l'œuvre, et, l'on risque moins d'abîmer l'ébauche ou la partie déjà exécutée. Avec un peu d'habitude on acquiert rapidement l'habitude de l'appui-main, laquelle permet de la précision et une grande légèreté de main.

Dans l'outillage, nous recommandons de n'employer que de bons outils, ce n'est qu'à cette condition qu'on obtiendra un travail soigné et durable. L'enlumineur doit se munir :

D'une palette en porcelaine ;

D'une demi-douzaine de pinceaux de martre n°s 1 à 6 ;

D'un pinceau en putois (lavis n° 15) ;

D'une pointe à décalquer ;

De deux ou trois brunissoirs acier ou agate (courbe, pied de biche, forme lance) ;

D'un couteau à palette.

Nous insisterons particulièrement sur le choix des

pinceaux lesquels doivent être toujours essayés, non seulement au moment de leur acquisition, mais aussi chaque fois qu'on est appelé à s'en servir. Ils doivent

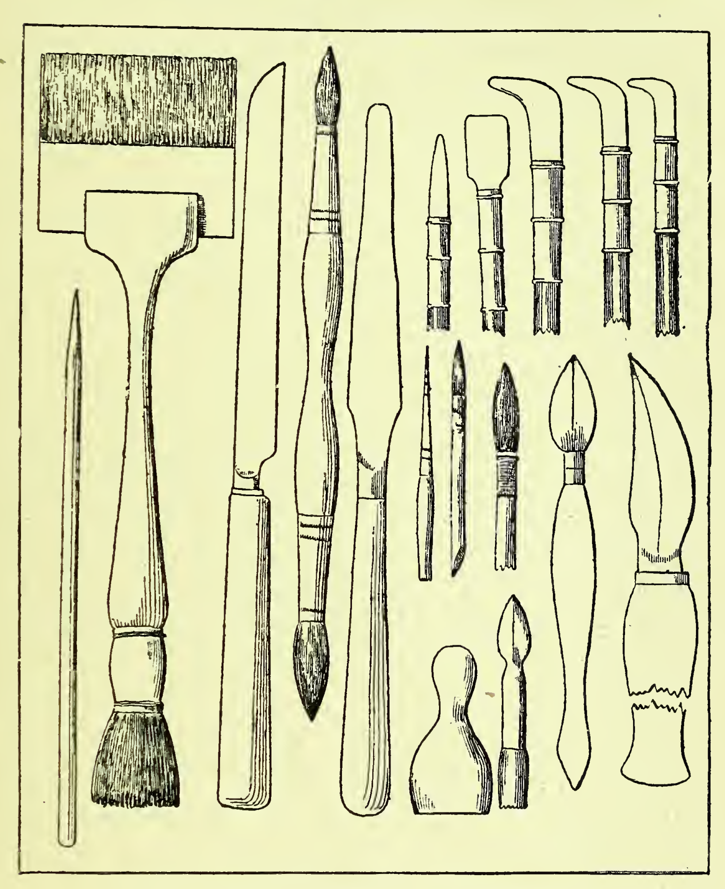


Fig. 1. — Outils nécessaires pour l'enluminure.

invariablement se former en pointe fine et n'avoir aucun poil qui dépasse ou se sépare du pinceau ; on n'a qu'à tremper le pinceau dans un verre d'eau ou à le mouiller avec les lèvres pour en reconnaître la qualité. Afin de permettre à nos lecteurs de juger les outils

dont nous venons de donner la nomenclature, nous en publions une planche représentative (fig. 1).

A côté de ces instruments absolument nécessaires à l'artiste enlumineur, il en est d'autres encore d'une incontestable utilité; nous lui conseillons donc de se procurer les objets suivants :

Une ou deux planches à dessins (une grande et une petite);

Quelques stirators ou châssis pour tendre le vélin ou le parchemin;

Un ou deux grattoirs (de formes différentes);

Un jeu de godets;

Un verre pour l'eau;

Un flacon de glycérine.

Comme accessoires nous ajouterons :

Un coussin à dorer avec une palette à dorer, un couteau, une brosse à chiqueter;

Un pot à colle forte.

Enfin on doit avoir sous la main un crayon, ni mou ni dur, finement taillé, de l'encre de Chine et quelques plumes à dessin.

Ainsi muni, l'enlumineur n'a plus qu'à s'approvisionner des couleurs et des métaux qui compléteront définitivement son installation comme outillage. Quant au vélin, parchemin, papier, etc., nous en parlerons en temps et lieu.

CHAPITRE II

DES GOUACHES

C'est la peinture à la gouache qui a précédé l'invention de la peinture à l'huile. La gouache se distingue par sa douceur, sa fraîcheur et son éclat; elle est sombre ou éclatante; c'est elle qu'employaient les artistes du moyen âge pour orner les splendides manuscrits dont nous parlerons brièvement dans le cours de ce travail.

Pour peindre à la gouache, on ébauche par teintes plates dans un ton moyen allant du clair au foncé, ajoutant pour les clairs, du blanc qui donne de l'éclat et du brillant. Les tons de l'ébauche doivent être francs et vifs; lorsqu'elle est terminée, on y revient avec des gouaches ne contenant pas, ou du moins très peu de blanc, selon le sujet que l'on traite, et se raccordant avec les tons de l'ébauche; on pose ensuite les demi-teintes, puis les lumières qui repiquent la peinture et lui donnent, en même temps que du relief, beaucoup d'éclat.

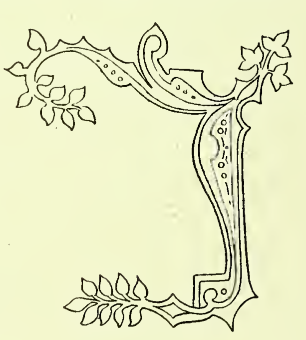


Fig. 2. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIV[e] siècle (École française).

L'expérience est le meilleur des professeurs; cependant nous conseillerons, pour la composition de la palette, de n'employer d'abord que les couleurs en quelque sorte primordiales, quitte, plus tard, à ajouter les autres gouaches dont on peut avoir besoin; car,

pour l'enluminure, où l'on doit éviter d'une façon absolue les mélanges, il devient utile d'avoir une palette assez compliquée. Voici donc les nuances principales à l'aide desquelles on la formera:

Vermillon;
Rouge de Saturne;
Carmin;
Terre de Sienne brûlée;
Brun Van Dyck;
Ocre jaune;
Jaune de Naples:
Vert Véronèse;
Vert anglais n° 3;
Cendre verte;
Outremer;
Indigo;
Bleu de Prusse;
Violet;
Noir d'ivoire;
Et la couleur, base fondamentale, blanc d'argent.

Autrefois chaque peintre préparait lui-même ses couleurs et l'on peut lire dans les œuvres de Théophile, prêtre et moine, et dans un curieux manuscrit du XIVe siècle d'un auteur italien (nous voulons parler du fameux livre *De Arte illuminandi*), de curieux renseignements sur la préparation des couleurs dont on se servait au moyen âge, sur leur composition et mode d'emploi.

Aujourd'hui on trouve dans le commerce d'excellentes gouaches toutes préparées; il est donc inutile d'encombrer ici ce petit traité, tout pratique, de ces recettes d'antan; et, puisque ces couleurs existent et varient à l'infini, on augmentera, peu à peu, le nombre

de celles contenues sur la palette, car plus les tons seront différents, plus on est à même d'obtenir d'heureux effets. Il y a un point vers lequel nous insisterons dans l'emploi des couleurs, c'est celui d'écarter, d'une manière radicale, toutes celles qui ont une base d'aniline.

Voici les couleurs reconnues comme ayant presque toujours une fixité complète :

Brun rouge, jaune de Naples, noir d'ivoire, noir de pêche, noir de vigne, ocre brun, ocre jaune, ocre de rue, rouge indien, rouge de Venise, terre d'Italie naturelle et brûlée, terre d'Ombre naturelle et brûlée, terre de Sienne naturelle et brûlée, terre verte, bleu de cobalt, brun de Mars, jaune indien, les laques de garance, rose, foncée et capucine, ocre d'or, outremer, les verts de chrome, de cobalt et d'émeraude, les violets de Mars et de cobalt.



Fig. 3. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIVe siècle (École française).

Voici quelques couleurs très solides :

Blanc d'argent et de Chine, bleu de Prusse, cendre bleue et cendre verte, gomme-gutte, jaune de chrome clair et foncé, bleu de Chine, jaune brillant, vermillon ordinaire et vermillon de Chine, vert de Scheele, le pourpre impérial.

Lorsqu'on achète ces couleurs en flacon, on fera bien de les extraire au moyen d'une lame de corne, d'os ou d'ivoire et de les poser sur la palette en ayant soin, à chaque changement de couleur, de bien net-

toyer la lame dont on se sera servi, afin d'éviter tout rapport des couleurs entre elles. Ne pas laisser le flacon découvert si l'on veut conserver ses couleurs liquides et n'être pas obligé d'y ajouter trop souvent de la glycérine, ou mixture souple qu'on peut également se procurer très facilement chez les marchands d'articles de dessin.

Suivant la fluidité ou la sécheresse des gouaches, on peut aussi y ajouter soit un peu d'eau, très légèrement gommée, soit quelques gouttes de fiel préparé pour le coloris ; le fiel aide à faire adhérer la couleur soit sur le vélin, soit sur le papier.

Toutes les nuances obtenues pour la peinture dérivent des couleurs prismatiques; elles sont le produit de leurs mélanges proportionnels. L'enlumineur arrivera facilement, après quelques essais, à trouver la graduation des tons, les gammes, les nuances et les tons rompus dont il aura forcément besoin pour accomplir une œuvre de quelque importance, comme l'exécution d'une miniature avec portrait, personnages ou paysages.

Pour bien opérer les mélanges, nous lui conseillerons, outre sa palette, d'avoir quatre godets: un pour la couleur franche, un pour les tons clairs, un pour les tons foncés et un pour les tons rompus. Si nous voulons par exemple établir la gamme des violets, nous commencerons par nous procurer le violet proprement dit, tout préparé, ou nous le ferons au moyen d'un alliage de bleu outremer et de carmin fin. Nous augmenterons ou diminuerons l'intensité en y adjoignant du blanc d'argent et du pourpre impérial; dans la réunion de ces couleurs on obtiendra en les mélangeant à des degrés différents, toute une gamme de tons, depuis le

lilas le plus tendre, jusqu'au violet le plus sombre. Pour rompre ces tonalités, nous ajouterons soit du noir

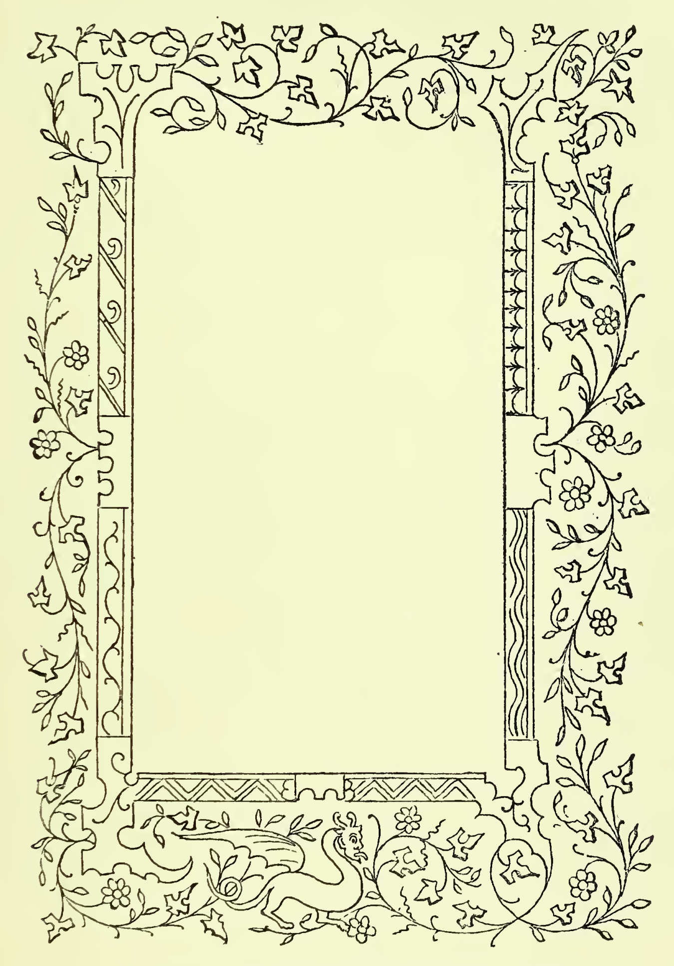


Fig. 4. — Encadrement tiré d'un manuscrit du XIIIe siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur.*)

d'ivoire, du bleu de Prusse, du carmin brûlé, du vermillon, du jaune de Naples, etc.

Nous procéderons de la même façon pour chaque

couleur franche, la diminuant ou l'augmentant d'intensité, à l'effet voulu, et la rompant par d'autres cou-

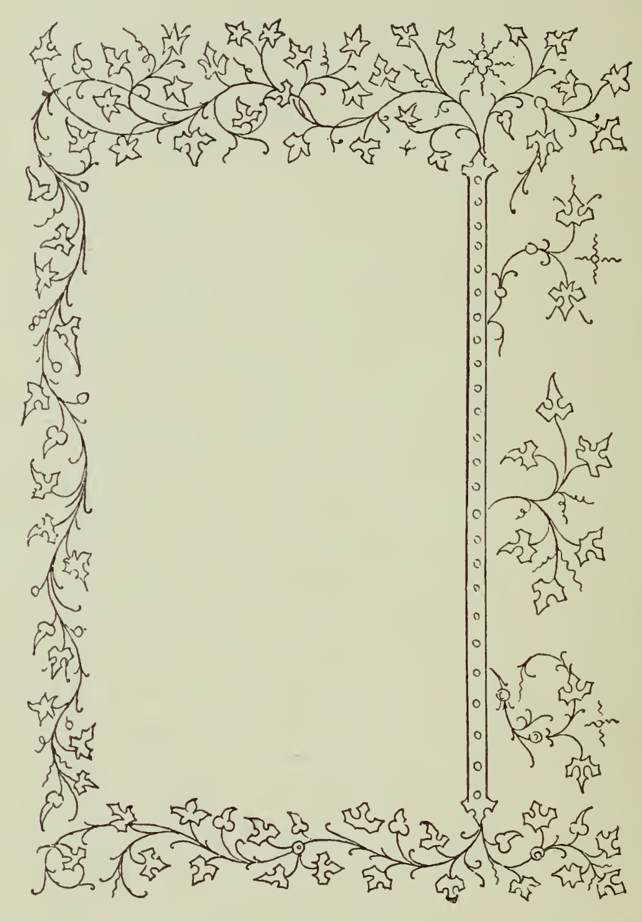


Fig. 5. — Encadrement tiré d'un livre d'Heures français du XIVe siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

leurs, entrant sans éclat criard, dans la combinaison dite *des tons rompus*.

On se servira avec avantage, pour chaque tonalité, après avoir fait le mélange sur la palette en porce-

laine, de godets fermés, s'emboîtant les uns dans les autres et dans lesquels on placera, au moyen du couteau, les différentes teintes obtenues ; lorsqu'on voudra s'en servir, on n'aura qu'à prendre un godet, sans avoir, à la reprise du travail, à mélanger de nouveau les couleurs : on économisera ainsi un temps précieux, et, ce qui est de la plus grande importance, l'enlumineur ne courra pas le risque, en recommençant souvent la recherche de ses teintes, de perdre l'uniformité de la nuance qu'il avait voulue au début. Cette manière d'opérer est surtout recommandée pour peindre les grandes surfaces et les fonds.

L'enluminure s'obtient avec toutes couleurs à l'eau, et l'aquarelliste muni de ses couleurs peut entreprendre les travaux les plus délicats ; couleurs en pots, en pains, en tubes, de bonnes marques, peuvent s'employer au gré de l'artiste. Cependant, nous préconiserons les couleurs moites en tubes, parce qu'elles se conservent beaucoup plus longtemps, l'air ne les altérant pas, elles ne durcissent pas comme celles contenues dans les pots, où souvent il faut ajouter de la glycérine et de l'eau, et même les rebroyer si l'on est resté un certain temps sans en faire usage ; quant aux couleurs en pain, elles perdent toujours, à la longue, leur qualité de coloris, deviennent dures et d'un emploi pénible.

CHAPITRE III

PARCHEMIN, VÉLIN, PAPIER

Dans ce traité, écrit essentiellement au point de vue pratique, nous n'entrerons pas dans les détails qui amenèrent l'usage du parchemin, du vélin et du papier. Qu'il nous suffise de savoir que l'emploi du premier remonte à une haute antiquité, puisqu'on cite des manuscrits écrits sur peau de mouton vers le IIIe siècle : témoins une *République* de Cicéron et un *Virgile*, conservés à la bibliothèque Vaticane. On dit même qu'il faut remonter encore à deux cents ans environ avant Jésus-Christ, au temps du roi de Pergame Eumène, pour voir l'apparition du parchemin. D'où lui viendrait son nom, *pergamenum*.

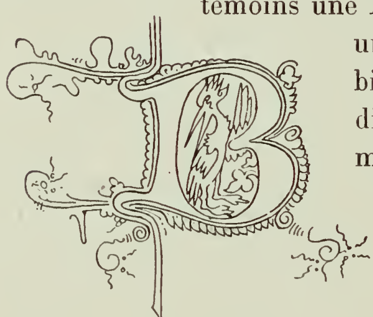


Fig. 6. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIVe siècle de l'abbaye de Saint-Front.

Le parchemin est de la peau de mouton dont la préparation primitive laissait beaucoup à désirer ; on n'utilisait que la pellicule située entre la chair et l'épiderme. Plus tard, la fabrication se perfectionna, mais l'emploi du parchemin, même très bien préparé, présente plus de difficulté pour l'adhérence des couleurs et des métaux, que celui de veau (d'où vient le mot vélin) parce qu'il se produit presque toujours quelque endroit où la graisse, malgré les meilleurs soins, reparaît à la surface. Le vélin d'ailleurs est un produit d'une finesse

plus grande que le parchemin, il est plus blanc, plus luxueux. Les peaux des veaux et des agneaux mort-nés produisent une substance encore plus fine et plus recherchée, mais la transparence de ces peaux est selon nous, sinon nuisible, du moins inutile pour l'exécution de nos travaux gouachés. Autant que possible, employons donc le vélin dont la pureté et la blancheur sont les conditions exigées pour faire œuvre belle et durable.

Quant au papier, dont on fait remonter l'origine aux Chinois bien longtemps avant notre ère, mais que nous ne trouvons en France que vers le xi[e] ou xii[e] siècle, et qui s'y propagea rapidement deux ou trois siècle après, il ne fut jamais mis en usage pour y calligraphier ou y enluminer des œuvres de valeur. Pourtant il était d'une tout autre qualité que le papier moderne, lequel est fabriqué avec des produits chimiques lui donnant une assez belle apparence, mais qui lui retire toute résistance et durée.

Imitons donc nos devanciers, et n'employons pour nos travaux d'enluminure que la matière qui pourra leur assurer une longue existence en même temps qu'elle leur donnera une insigne beauté. Ne nous servons du papier quel qu'il soit, bristol, hollande ou japon, que pour nos œuvres de fantaisie, les petites images, etc., auxquelles nous attachons moins d'importance ; et même, dans certains cas, pour les menus travaux faciles et vite faits, on emploiera l'ivoirine, l'opaline, etc., qu'on trouve répandues aujourd'hui dans le commerce ; mais autant que possible, nous le répétons, ne prenez jamais ces matières secondaires pour y exécuter un travail délicat et soigné.

Bien que l'on puisse se procurer, chez les marchands

d'articles de dessin, des vélins tendus sur châssis ou cartons, de toutes dimensions voulues, il peut arriver que l'on préfère faire soi-même cette opération, laquelle offre cependant certaines difficultés.

C'est pour cette raison que nous avons inscrit quelques stirators dans la nomenclature des objets utiles à l'enlumineur.

Si le vélin doit recevoir une peinture sur ses deux faces, par exemple lorsqu'il s'agit d'un livre d'Heures, il est nécessaire d'employer un stirator ou châssis, ou un carton épais, résistant, découpé à jour de la grandeur de la page qui doit être exécutée, afin d'être à même de travailler sur les deux faces, l'une après l'autre. Une fois la couleur appliquée sur le vélin, ce dernier ne peut subir une seconde tension, car l'humidité nécessaire à cette opération, détruirait ou endommagerait d'une manière souvent irrémédiable, le travail déjà fait.

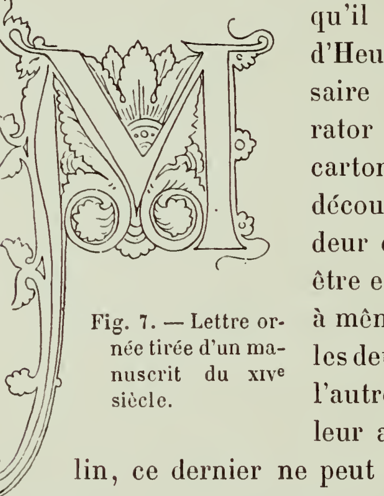


Fig. 7. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIVe siècle.

On se munira donc, pour tendre le vélin, d'un carton très fort, ou préférablement d'un châssis en bois, ou encore, si l'on n'a qu'une face à peindre, d'une petite planche à dessin, forte, droite et unie. Pour un travail de petite dimension, un morceau de verre à glace sera suffisant.

Lorsque le parchemin ou le vélin sera humidifié par un procédé que nous allons décrire plus loin, on en

relèvera légèrement le bord de chacun des quatre côtés, les enduisant avec de la colle forte très fluide. Avec un couteau en os ou en corne, on appuiera la partie encollée sur la planche, le carton ou le verre ; puis on placera, à cheval sur ces quatre bords et leur soutien, des bandes de papier de 3 ou 4 centimètres de large, qu'on aura au préalable enduites de colle de pâte, en ayant bien soin que la colle ne déborde pas sur le parchemin ; enfin on laissera sécher lentement, en évitant une trop forte chaleur.

Une des manières d'humidifier le vélin qui offre le plus de sécurité (car le contact direct de l'eau sur le vélin enlevant facilement l'apprêt qui recouvre ce dernier, et dans ce cas, la peinture n'a plus chance de mordre ni de tenir) est la suivante :

On prendra une feuille de papier blanc de la dimension double de celle du vélin à tendre, afin que le papier recouvre la peau en dessus et en dessous, et l'on placera le vélin ainsi enveloppé dans un linge fin et blanc, pour le blanchissage duquel on n'aura employé ni chlore ni eau de Javel, etc. ; ceci est très important car ces produits altéreraient, même en quantité insignifiante, l'apprêt qui recouvre la peau. Ce linge donc, avant de recevoir le vélin ou le parchemin, sera trempé dans une eau bien claire; sans le tordre complètement, mais simplement de façon qu'il ne ruisselle pas et qu'il soit cependant imprégné d'eau suffisamment ; on le pliera de façon qu'il atteigne le format du papier qui recouvre le vélin ; on placera ce dernier au milieu, en évitant les plis ; le tout sera posé bien à plat sur un marbre ou sur n'importe quelle surface unie et propre.

Au bout de quinze à vingt minutes, le vélin sera assez

humide et prêt à subir l'opération du tendage et nous procéderons comme nous l'avons dit ci-dessus. Cette manière de tension est simple, comme on le voit, et les personnes les moins expérimentées l'exécuteront facilement. Nous recommandons encore de ne pas faire sécher ni au feu ni au soleil, mais à l'air libre en évitant la poussière ; de ces précautions dépendent la durée et la réussite du travail.

Nous insistons aussi sur la solidité que devra avoir, par son épaisseur, la planche ou le carton sur lequel on pratiquera le tendage, car le vélin, en se séchant, se retire avec une telle force qu'il ferait gondoler l'objet sur lequel on l'aurait collé, inconvénient qui serait tout à fait préjudiciable au travail à exécuter.

Pour certains objets comme les éventails, les écrans, par exemple, on emploie de la peau de cygne. La peau de cygne, très mince, n'a pas besoin de subir l'opération que nous venons d'indiquer pour le vélin et pour le parchemin. Il suffit pour la tendre, de l'exposer simplement dans un endroit humide, et, une fois collée, elle reprend rapidement sa forme et sa tension en la mettant dans un lieu bien sec. Mais, pour ces sortes de peaux, nous conseillons à nos lecteurs de les acheter toutes tendues, elles se trouvent facilement, dans cet état, dans le commerce.

CHAPITRE IV

DE L'OR ET DES MÉTAUX, DES RELIEFS

L'or est le métal par excellence et presque le seul mis en usage lorsqu'il s'agit d'un travail sérieux. Son appo-

sition sur le parchemin ou le vélin, constitue une des opérations les plus délicates dans l'art de l'enluminure. On s'en sert en feuille, en poudre et en coquille. C'est en feuille que l'or présente le plus de difficulté à être employé, et cependant c'est celui qui donne le plus beau, le plus durable résultat! Il est vrai de dire que ce résultat ne s'obtient que par l'assise ou assiette qu'on offre au métal et dont la composition varie beaucoup. Les *pâtes à dorer* sont nombreuses, et bien que nous engagions nos lecteurs à ne point s'embarrasser de leur fabrication, puisqu'on les trouve toutes faites dans le commerce, nous pensons être utile à quelques-uns en leur faisant connaître leur composition, qui peut aider à leur mode d'emploi. C'est au moyen de cette assise de l'or qu'il est possible d'obtenir des reliefs si resplendissants dans certaines enluminures, en leur donnant une richesse et un éclat éblouissant.

Chacun peut faire sa pâte à dorer et le prix de revient de cette dernière est presque nul, puisque les matières qui la composent sont d'une valeur insignifiante.

Voici une première méthode :

Se munir d'un peu de bol d'Arménie, d'une craie fine et blanche, d'une feuille de colle de peau.

On écrase la craie (blanc de Meudon ou blanc d'Espagne) sur une glace à broyer, au moyen d'une molette en verre, en y mettant un peu d'eau, juste le nécessaire pour en faire une pâte presque fluide; avoir soin qu'il ne reste aucun grain ni partie consistante. On prend ensuite une feuille de colle de peau qu'on a au préalable fait dissoudre dans de l'eau, au bain-marie, en évitant de la laisser bouillir. On place alors dans un vase quelconque, un godet par exemple, gros comme une noisette de la craie déjà en pâte, on y ajoute assez de

colle de peau, pour que cette pâte demeure en son état, c'est-à-dire qu'elle n'épaississe pas, ni qu'elle ne devienne liquide.

Une fois la trituration accomplie, avec un pinceau de la grosseur proportionnée au dessin qu'on doit recouvrir de pâte, on prend de cette dernière, ne se servant que de la pointe du pinceau et l'on en enduit le vélin, comme si l'on peignait avec n'importe quelle couleur. La meilleure manière est de bien dessiner d'abord les contours de la surface qu'on veut empâter et ensuite de remplir l'intervalle sans craindre les épaisseurs, car la pâte en séchant diminue beaucoup. Si pendant l'opération, l'apprêt se coagule, on n'a qu'à y ajouter un peu de colle tiède. On laisse sécher quelques heures, et l'on recommence la même opération autant de fois que l'on croit utile pour obtenir le relief cherché. Ici, nous recommandons de ne pas exagérer les reliefs, surtout pour l'ornementation des livres d'Heures, car à la reliure ils mettent leurs empreintes sur les pages voisines et, en outre de cela, ils sont beaucoup plus susceptibles de se casser.

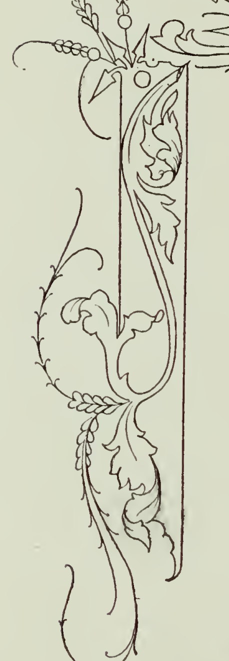


Fig. 8. — Fragment de bordure tiré d'un manuscrit italien du XV[e] siècle.

Lorsque cette première assise est bien sèche, au

moyen d'un grattoir qu'on tient horizontalement, on la gratte avec précaution, enlevant ainsi la trop grande épaisseur et l'on donne au relief une surface bien nette et bien plane. Puis, prenant gros comme une noisette du bol d'Arménie qu'on a laissé tremper quelques heures dans un peu d'eau, on le joint à la pâte déjà préparée et on y ajoute encore un peu d'eau et une goutte de colle, de manière à donner assez de fluidité au mélange, lequel doit être bien trituré. Après quoi on repasse deux ou trois fois cette assiette sur les reliefs puis on laisse sécher environ vingt-quatre heures.

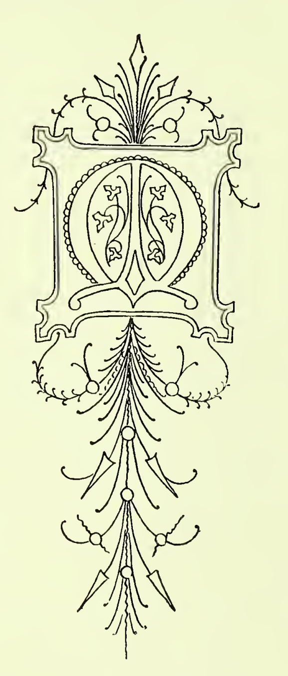


Fig. 9. — Lettre ornée tirée d'un manuscrlt italien du XVe siècle.

On n'a plus qu'à appliquer l'or en feuille, comme le font journellement les doreurs, et bien que cette opération présente encore assez de difficultés, avec une pratique de deux ou trois jours on arrive facilement à l'exécuter. Une des meilleures manières est de prendre une feuille d'or, de la couper en autant de parties appropriées aux surfaces à être dorées et de les appliquer sur ces surfaces, après y avoir passé un peu d'eau, les soutenant aussitôt avec la brosse à chiqueter, mais cela doit être fait rapidement et délicatement, et l'expérience seule sera la meilleure conseillère dans la circonstance.

Le brunissage de cette dorure demande beaucoup de soin; on y procède environ deux heures après

l'application de l'or. Pour éviter les accidents, on doit placer sous la feuille de parchemin, un corps dur, un marbre ou une glace, par exemple, puis avec le brunissoir on frotte d'abord légèrement puis on appuie progressivement sur les surfaces à brunir. Si quelques déchirures se produisent on n'y revient qu'avec beaucoup de précautions afin de ne pas les augmenter. Ces déchirures sont toujours réparables.

Voici une autre recette :

On pose d'abord sur la pâte formée de blanc et de colle de peau une légère couche de colle afin de fixer l'assiette, puis on donne deux couches d'assiette; on baigne d'eau fraîche la partie à dorer, ensuite on applique l'or. Cela fait au moins quatre opérations et presque toujours cinq, car l'or ne prend jamais également partout et l'on est obligé de faire des raccords. Le traité *De Arte illuminandi*, dont nous avons parlé au début de cet ouvrage, indique un procédé plus expéditif, et M. Beaufils (de Bar-le-Duc), qui l'a mis en pratique, dit qu'il lui a pleinement réussi. Les échantillons qu'il a bien voulu nous soumettre sont très beaux et paraissent pouvoir défier le temps.



Fig. 10. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du xve siècle (Bibliothèque de l'*Enlumineur*).

Voici en quoi il consiste :

On prend un blanc d'œuf, puis à l'aide d'une éponge on le triture en l'exprimant de l'éponge et en le reprenant, pendant environ dix minutes jusqu'à ce qu'il ait une complète limpidité, qu'il ne forme plus

de mousse et qu'il ait la fluidité de l'huile ; on le met alors dans un flacon avec deux clous de girofle ; il se conserve ainsi très longtemps. On en applique une légère couche sur l'apprêt et l'on pose l'or avant siccité. Une fois bruni au moyen de la pierre d'agate, l'or est magnifique et aussi beau que s'il était appliqué sur l'assiette. Il n'est pas nécessaire de faire ressortir les avantages de ce procédé au point de vue de l'économie du temps. Son emploi, dit M. Beaufils, est plus sûr que celui de l'assiette qui donne tant d'ennuis et de mécomptes. Cette dernière n'est bonne que pendant vingt-quatre heures, le blanc d'œuf se conserve indéfiniment.

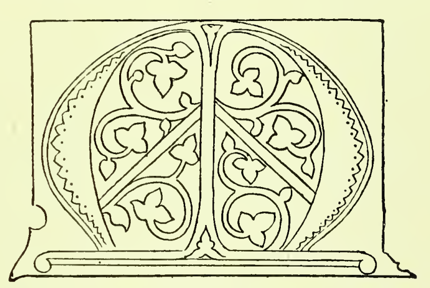


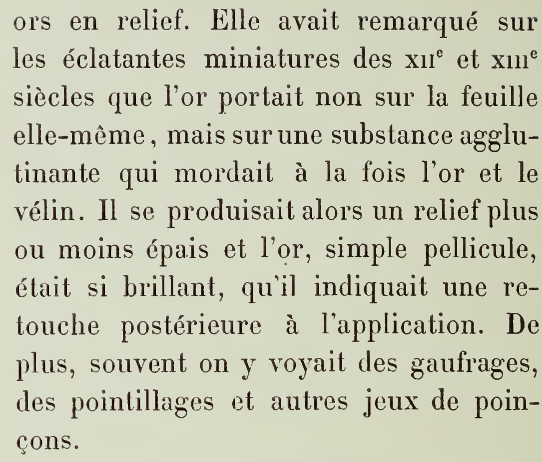
Fig. 11. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XVe siècle (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.

La préparation de l'assiette est assez difficile, celle du blanc d'œuf est à la portée de tous. L'eau dont on baigne l'assiette, si l'on n'y prend le plus grand soin fait quelquefois des bavures, tandis que le blanc d'œuf n'en fait pas ; avec ce dernier, aucun accident à craindre si on ne l'emploie pas avec excès.

Comme pâte à dorer toute préparée nous indiquerons celles dont on peut se servir avec assurance de réussite.

Il se vend en Angleterre une poudre excellente pour relever l'or sur le vélin. Monseigneur X. Barbier de Montault a écrit à ce sujet une étude fort intéressante dont nous extrayons quelques passages :

« Il y a quelques années, une célèbre miniaturiste de Paris, Mlle Robert, inventa une poudre pour les



ors en relief. Elle avait remarqué sur les éclatantes miniatures des xiie et xiiie siècles que l'or portait non sur la feuille elle-même, mais sur une substance agglutinante qui mordait à la fois l'or et le vélin. Il se produisait alors un relief plus ou moins épais et l'or, simple pellicule, était si brillant, qu'il indiquait une retouche postérieure à l'application. De plus, souvent on y voyait des gaufrages, des pointillages et autres jeux de poinçons.

« De cette découverte, l'artiste passa à l'imitation. Sa poudre est-elle celle du moyen âge? Je l'ignore, mais ce que je sais et puis affirmer c'est que le résultat obtenu est le même. »

Voici le nom sous lequel cette poudre est connue et l'adresse où l'on peut se la procurer : *Miss Robert's, Raising Powder, Fuller's Rathbone Place*, 34, *à Londres.*

Elle se compose de :

Sanguine entière........	5	décigrammes.
Craie	60	grammes.
Gélatine ou colle forte..	4	—
Gomme arabique.......	2	—

On mélange les deux substances, puis on ajoute la gélatine et la gomme finement pulvérisée.

Le mode d'emploi est le suivant :

« Ayez une forte feuille de papier roulée en cône et

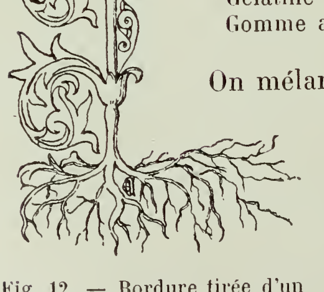


Fig. 12. — Bordure tirée d'un manuscrit du xive siècle.

collée au point de jonction des deux extrémités, tronquez le sommet du cône comme un abat-jour de lampe, de la dimension exigée par le pot que vous y placerez, et pratiquez le long de ses flancs de longues et étroites ouvertures, à l'instar de nos fenêtres romanes, pour donner de l'air à la petite bougie ou veilleuse qui brûlera au centre de ce fourneau économique ; délayez dans un vase de porcelaine résistant au feu la quantité de poudre dont vous avez besoin, suspendez le vase au sommet du cône et chauffez jusqu'à ce que la poudre soit parfaitement fondue ; pour y aider ; remuez avec un bâton ou un pinceau.

« Quand la fusion est complète, prenant avec un pinceau la poudre devenue liquide, étendez-la aux parties où vous désirez obtenir un relief. Cette première couche une fois sèche, appliquez-en une seconde, laissez sécher et mettez autant de couches que votre relief l'exige ; puis, avec un grattoir bien affilé, nettoyez, de manière que la surface soit unie et sans le plus petit ressaut ; disposez vers le milieu, pour le jeu de lumière, une ligne continue un peu plus saillante et faites fuir les deux côtés en pente légère et presque insensible. Ici surtout, rien de heurté ni de tranché ; pas de surface plane, pas de surface bombée non plus. Le tact, la dé-

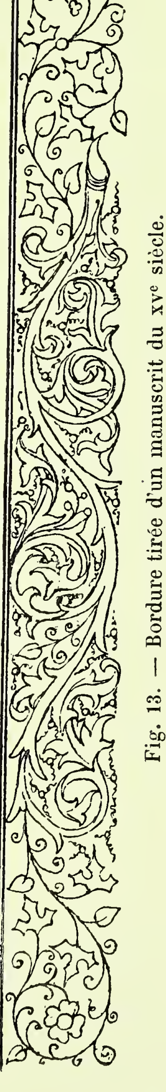


Fig. 13. — Bordure tirée d'un manuscrit du xv[e] siècle.

licatesse de la main, habitueront à ces artifices simples et ingénieux.

« En feuille, l'or reste adhérent par l'emploi des mordants ordinaires. Mais là est souvent l'écueil des jeunes artistes ; la pellicule métallique est si mince, si impressionnable au moindre souffle, qu'on a cherché à y substituer l'or en coquille. »

Bien que nous ayons une préférence marquée pour l'emploi de l'or en feuille, à cause de sa beauté et de sa durée, nous suivrons Monseigneur X. Barbier de Montault dans l'instruction qu'il donne pour adapter l'or en coquille sur la poudre de miss Robert :

Fig. 14. — Lettre filigranée tirée d'un manuscrit du XVI[e] siècle.

« L'or en coquille se délaye et s'applique au pinceau comme la couleur. Passez et repassez souvent, afin que la couche soit uniforme et d'une épaisseur convenable. Pour lui ôter sa teinte mate et terne, servez-vous, en le polissant, de l'agate recourbée qu'emploient les doreurs, ayant soin, avant de commencer l'opération, d'opposer à la pression que vous exercerez sur le vélin, une palette de porcelaine ou un morceau de verre épais que vous appuierez contre le vélin sous le châssis. »

Une des meilleures pâtes à dorer, que nous recommanderons spécialement à nos lecteurs, est celle du

professeur A.-L. Foucher, de Paris. Cette pâte-mixtion s'emploie à chaud, au bain-marie; on peut, à volonté, l'appliquer en couches minces ou épaisses.

Préparée avec une certaine concentration, on doit, en la remuant fréquemment, y ajouter un peu d'eau et la triturer jusqu'à ce qu'elle soit bien homogène et assez liquide pour être portée et étendue facilement sur le parchemin avec un pinceau.

Pendant son emploi, on doit laisser cette pâte-mixtion sur le bain-marie, si elle s'épaissit, y ajouter sans inconvénient quelques gouttes d'eau pour la ramener à son état normal.

Quelques heures après son adaptation, on y applique l'or à la feuille, ou l'or en poudre, ce dernier délayé dans de la gomme adragante. On le pose par couches légères, et si toutes les parties à dorer ne sont pas recouvertes, on les retouche, puis on passe le brunissoir. L'éclat de l'or, avec cette pâte, est magnifique.

Il existe encore des pâtes à dorer à froid. Celles-ci sont plutôt à l'usage de ceux qui débutent dans notre art, ou qui offrent au commerce des œuvres de valeur courante. Leur emploi est plus facile et exige moins de préparatifs.

En général, elles s'adaptent sur le parchemin ou le papier, comme la gouache, et il suffit de les détremper avec de l'eau et une certaine mixture préparée à cet effet.

Les résultats qu'elles donnent sont en général moins beaux, l'or moins brillant, et leur durée assez fragile.

Pour tous les reliefs, l'usage de l'or en feuille et de l'or en poudre est préférable ; pour les fonds plats on

se sert de l'or en coquille. On procède avec ce dernier comme si l'on peignait à la gouache, un peu d'eau à la pointe du pinceau, et quelquefois, pour faire tenir davantage, on y ajoute un atome de bonne gomme arabique.

La dorure de l'or en poudre, qui se délaye lui aussi avec de l'eau et une pointe de gomme, et de l'or en coquille, demande moins d'habileté que l'or en feuille dans son application mais, en général, elle diffère dans l'aspect qui est moins lisse, moins brillant, et certainement moins solide.

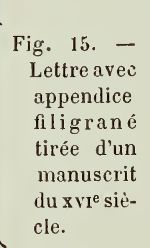


Fig. 15. — Lettre avec appendice filigrané tirée d'un manuscrit du XVIe siècle.

On doit éviter, lorsqu'on a quelque partie à couvrir d'argent, d'employer ce métal qui noircit facilement ; il sera avantageusement remplacé par le platine. Et dans ce cas, on lui donne comme assiette un bol noir, réservant les bols rouge et jaune pour les applications des ors.

CHAPITRE V

DE L'ÉCRITURE.

Il arrive que l'enlumineur désire écrire lui-même le texte des livres ou planches dont il a fait l'ornementation. En général, pour les livres d'Heures, le texte s'écrit en gothique et l'on se sert de l'encre de Chine. On emploie encore l'encre rouge, des encres d'or, d'argent et de platine. Une des difficultés qu'on rencontre dans l'écriture des manuscrits est de faire une calligraphie en relief, dorée et brunie. Une recette facile est celle qui consiste à tracer les lettres à la plume, une plume d'oie de préférence, et de les empâter avec la préparation dont nous avons parlé au chapitre précédent; on termine ensuite les déliés, puis on passe l'or en poudre et l'on brunit.

Voici une autre recette, fort simple, fréquemment usitée au moyen âge :

Prenez des feuilles d'or ; ajoutez-y assez de miel blanc pour en faire, sur une pierre à broyer, une pâte ni trop épaisse, ni trop fluide; broyez cette pâte avec une mollette jusqu'à ce que l'or soit réduit dans la plus grande division possible. Rassemblez alors cette pâte avec un couteau, versez doucement par inclinaison quand le liquide est reposé; l'or tombe au fond du vase par son propre poids. Le miel étant entièrement séparé, faites sécher la poudre ou le résidu resté au fond du vase, lequel doit être d'un beau brillant. Lorsque vous voudrez vous en servir pour écrire, vous la délayerez dans une dissolution de gomme arabique, et l'encre sera faite. Polir ensuite avec une dent de loup.

On trouve chez les marchands de couleurs une mixtion qui s'emploie à froid comme une encre ordinaire. Elle coule bien et se manie avec une extrême facilité. Elle sèche en trente ou quarante minutes. Au bout de ce temps, on passe dessus un tampon de coton pour l'adoucir, puis on promène la dent de loup très légèrement, en l'effleurant à peine. On hâle très fortement et l'on applique vivement la feuille d'or. Le même coton sert à appuyer pour obtenir l'adhésion et à enlever l'or des parties réservées, puis à polir les parties à brunir. On presse alors la dent de loup très légèrement d'abord, en appuyant ensuite progressivement.

Il n'entre dans la mixtion aucune quantité de sucre ou de matières quelconques ayant des propriétés hygrométriques; l'humidité ne peut, par conséquent, avoir d'action sur elle ; tout au plus pourrait-elle ternir (et cela seulement dans les premières semaines) l'éclat des brunis.

Une légère friction d'ouate rend bientôt, du reste, à l'or tout son brillant (1).

Nous mentionnerons encore l'encre à poudrer, qu'on peut se procurer facilement. On laisse cette encre sécher pendant cinq minutes ; on a soin d'inhaler l'écriture, puis on passe un tampon d'ouate chargé d'or en poudre; ensuite on secoue la feuille pour en faire tomber l'or mis en trop ou l'on passe,

(1) M. E. Guillot a consacré à l'*Ornementation des manuscrits,* des origines au XVIII[e] siècle, une série de publications en couleurs.

On trouvera dans ces albums d'excellents modèles pour les travaux d'enluminure; chaque siècle, XIII[e], XIV[e], XV[e], XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] (ces deux derniers siècles réunis), forme un album de seize planches en couleurs du prix de 3 francs. (H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.)

sur l'écriture, le tampon d'ouate avec délicatesse.

Pour les rubriques en rouge, il est préférable, autant que possible, de les écrire avec du vermillon, au

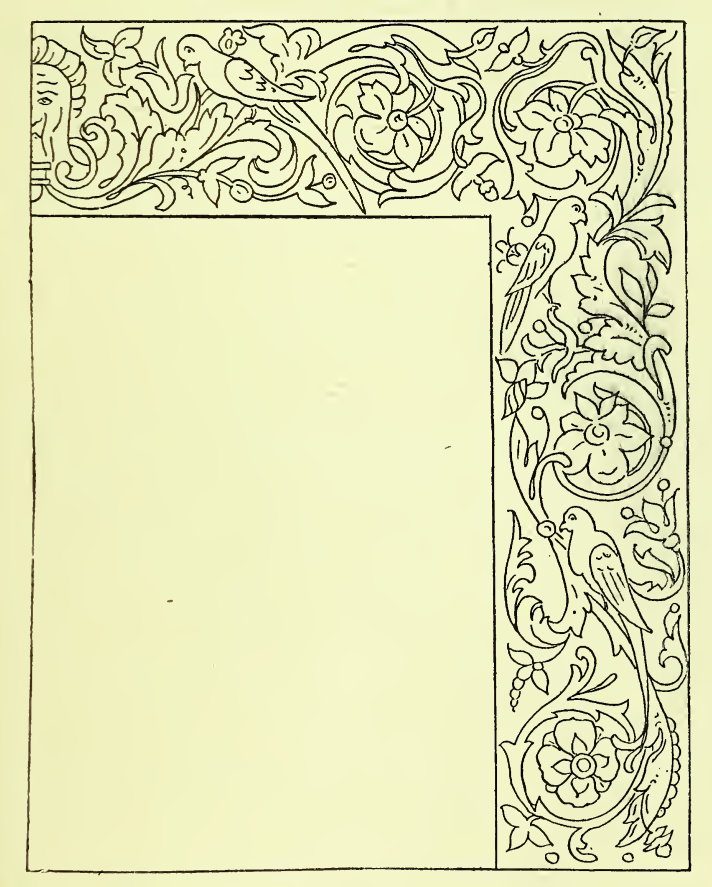


Fig. 16. — Fragment de bordure tiré d'un manuscrit du XVI[e] siècle, conservé à la Bibliothèque nationale.

pinceau, les couleurs formant épaisseur, à l'instar des anciens manuscrits.

Soit pour l'écriture, soit pour la peinture qu'on désire tracer ou peindre sur le vélin ou sur le parche-

min, nous conseillons de passer, sur ces derniers, au moyen du tampon d'ouate, un peu de gomme de sandaraque qu'on enlève facilement une fois le travail terminé. La gomme impalpable de sandaraque a pour effet d'annuler les parties grasses des peaux, surtout des peaux de parchemin, et d'apporter plus de mordant à l'encre ou à la gouache.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I

ABRÉGÉ RÉTROSPECTIF DE L'ART DE L'ENLUMINURE.

Bien que l'usage ingénieux d'expliquer le texte des manuscrits par des représentations figurées au moyen du dessin, des ors ou des couleurs remonte à des temps très anciens, puisque nous possédons des spécimens datant de l'enfance de notre ère, il ne se répandit en Europe, d'une façon évidente et générale, qu'à l'époque des croisades. Les beaux monuments qui nous sont restés de l'art byzantin et carlovingien sont rares, et malgré leur somptuosité et leur richesse, ils sont loin de présenter l'aspect et l'éclat des livres miniaturés du XIIe et surtout du XIIIe siècle, où l'or et l'azur étincelaient à chaque page. C'est sans doute pour cette raison que le sire de Joinville comparait le brillant éclat des miniatures de son époque où *l'or et l'azur enluminaient les manuscrits*, à *la splendeur dont saint Louis fit briller son royaume.*

Désirant rester dans la donnée pratique de notre sujet, nous ne nous attarderons pas à passer en revue les enluminures dues aux peintres qui ont précédé le

XIIe siècle ; les lecteurs qui voudraient poursuivre plus à fond cette étude, pourront consulter notre livre sur *les Manuscrits et l'art de les orner*; nous allons essayer, d'une façon aussi complète que possible, dans le cadre étroit où nous nous renfermerons, de faire connaître les principaux styles d'ornementation qui se sont succédé depuis le XIIe siècle, véritable début de l'art de l'enluminure.

Il est certain, que c'est par les manuscrits qu'on peut suivre la marche de la miniature et de l'enluminure à travers les âges; ils sont les seuls monuments qui nous les révèlent et nous donnent mille renseignement précieux.

Jusqu'à la fin du XIe siècle, à part quelques exceptions, l'art de peindre est restée dans l'enfance, et les meilleures œuvres sorties des écoles monastiques du haut moyen âge étaient celles provenant du sud de l'Italie, du Mont-Cassin et de la Cava, lesquelles avaient conservé la manière de Byzance, et celles du Nord, qui avaient particulièrement l'empreinte anglo-saxonne.

Au XIIe siècle, la main de l'artiste devient plus souple, son goût s'épure, il choisit mieux ses teintes, les varie agréablement et il commence, imitant ce qu'il voit dans la nature, à les composer plus harmonieusement. Dans différents centres, les moines patients et éclairés surent tirer d'heureux effets de la combinaison et de l'alternance des couleurs, et c'est surtout dans les lettres historiées qu'ils laissèrent libre cours à leur imagination. C'est à dater de cette époque que les enlumineurs affectionnent les fonds d'or brillants, et, chose

à noter, ce sont surtout les manuscrits de provenance parisienne qui sont les plus favorisés de l'éclatant métal.

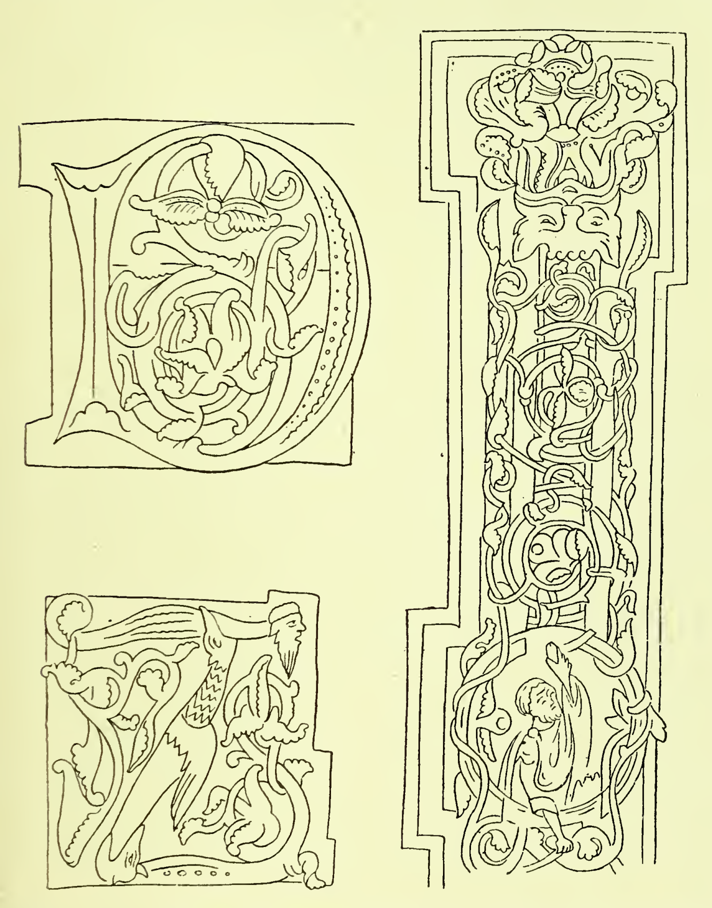


Fig. 17 et 18. — Lettres ornées tirées d'un manuscrit du XIIe siècle, conservé à la Bibliothèque nationale.

Fig. 19. — Fragment de bordure tiré d'un manuscrit du XIIe siècle, conservé à la Bibliothèque nationale.

Les figures 17, 18, 19, que nous donnons comme spécimens de l'ornementation au XIIe siècle, sont tirés des *Canons* recueillis par Isidore, manuscrit conservé à la

Bibliothèque nationale, exécuté entre 1138 et 1143. Le fond extérieur de la lettre D est bleu de ciel et son fond intérieur contient quatre couleurs : rouge, jaune, vert et bleu ; le D est carmin avec des dessins blancs. Les tiges intérieures sont jaunes avec feuilles rouge orange et bleu foncé, serties de noir, avec rehauts de filets blancs.

L'autre lettre est enluminée avec les mêmes nuances.

Le fragment de bordure est sur fond d'or bruni, entouré de rouge.

Le personnage est vêtu de pourpre, avec une agrafe d'or sur l'épaule.

La tête monstrueuse est en vert ombré de noir et éclairé d'or. Tout le reste de l'ornementation est bleu, jaune soufre, rouge orange et rose, avec sertissures noires et rehauts de filets blancs.

Fig. 20. — Lettre ornée tirée d'un manuscrit du XIIe siècle, conservé à la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier.

La figure 20 est une lettre tirée d'un manuscrit de la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, intitulé : *Commentarii Johannis Chrysostomi*. Le bord dentelé de la lettre est de plusieurs nuances : la première partie vermillon ; le petit angle jaune maïs ; la deuxième partie vert ; la troisième partie bleu moyen ; la quatrième partie brun clair carminé ; la cinquième partie jaune maïs. L'entrelacs du haut, vert, se termine par du bleu. Le premier filet, jaune jusqu'à

l'angle, est ensuite rouge; le second filet blanc. Le troisième filet, plus large, est vert, bleu et jaune; le quatrième filet, rouge et jaune; le fond de la lettre, bleu avec retroussis vert et jaune. Ces derniers ont des points rouges.

Le montant de la lettre se termine par un fort liséré rouge donnant naissance à un bourrelet vert avec deux filets blancs pointillés de rouge.

Le bourrelet qui suit est jaune, surmontant une palme jaune et verte. Les points sont rouges, la partie gauche de la branche est rouge, la partie droite, verte.

Au XIII[e] siècle, les tendances naturalistes des enlumineurs se manifestent davantage, surtout dans les compléments d'ornementation, car, pour cette dernière, elle reste presque toujours dans la donnée du siècle précédent, du moins dans la première partie du siècle. Comme leurs confrères du XII[e] siècle, les peintres enlumineurs dessinent encore des feuillages purement imaginaires, les grandes initiales conservent l'aspect roman avec leurs entrelacs et leurs bizarres chimères, témoins les spécimens que nous donnons, provenant d'une Bible in-folio. Le dessin et le coloris de ces lettres sont d'une finesse et d'une pureté admirables, l'or en est éblouissant (figures 21, 22, 23 et 24). Dans l'original, la lettre I mesure 30 centimètres de hauteur.

Un peu plus tard, vers la seconde moitié du XIII[e] siècle, les initiales à sujet dominent et quelques-unes, quoique encore imparfaites au point de vue du dessin, prouvent déjà que les artistes ont fait un grand pas dans la perfection de leur art et que leurs efforts tendent à imiter de plus en plus ce qu'ils voient. Les

nombreuses reproductions qui ont été faites des miniatures de la Bible de saint Louis, sont une preuve évidente de ce que nous formulons. Si l'exactitude de

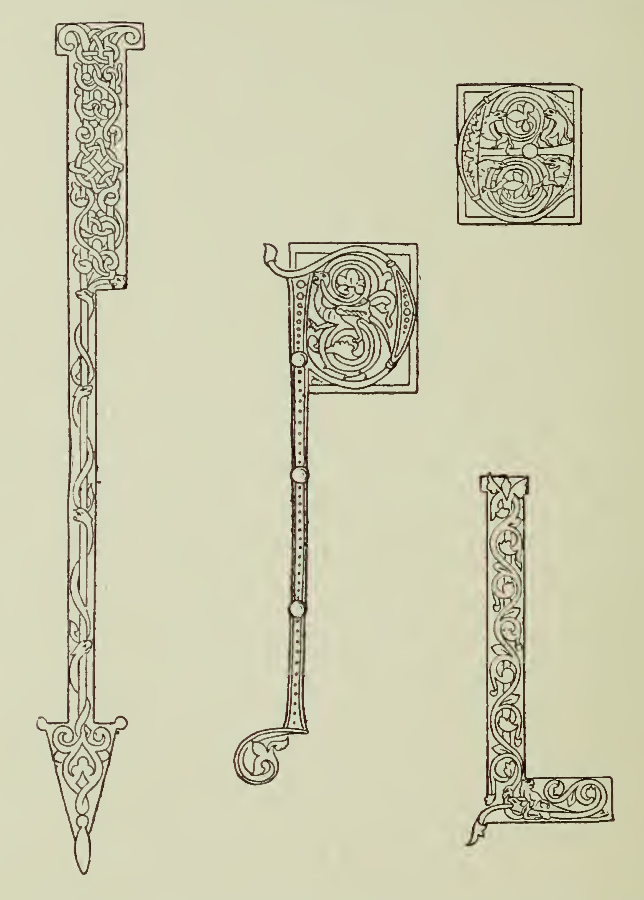


Fig. 21 à 24. — Lettres ornées tirées d'une Bible de la première partie du XIII[e] siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

l'imitation n'est pas absolue, du moins elle a le mérite d'intéresser, surtout dans les scènes où se trouvent des animaux domestiques. On reconnaît au premier coup d'œil les chiens, les lièvres, les faisans, etc.

Les peintres du XIIIe siècle, vraisemblablement, procédaient habituellement de la manière suivante

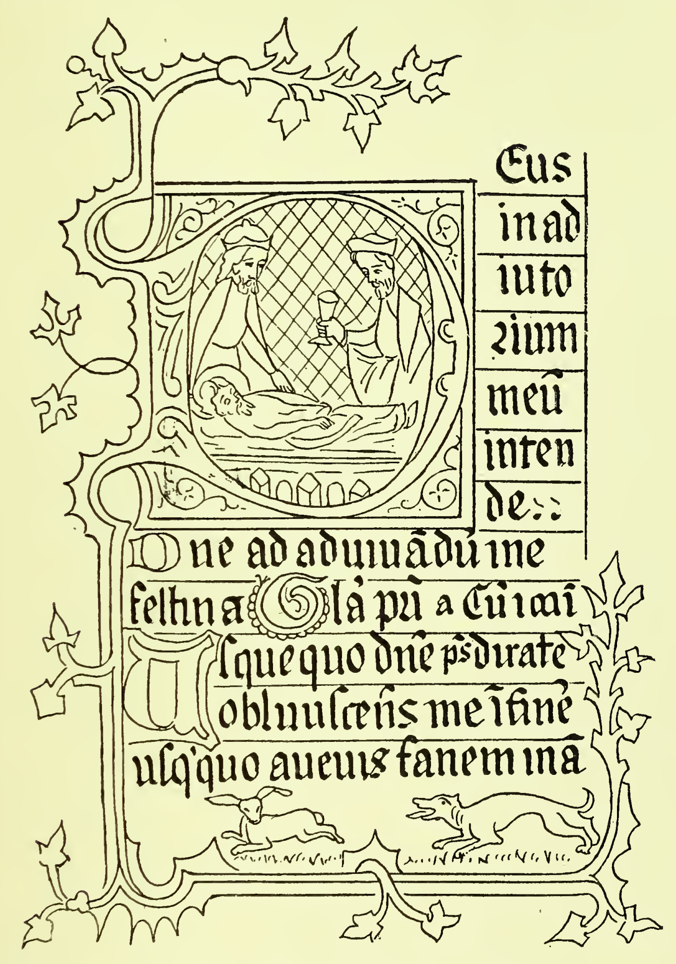


Fig. 25. — Lettre historiée et ornements tirés d'un livre de prières de la fin du XIIIe siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

pour exécuter leurs miniatures : ils traçaient leur dessin à la plume sur le vélin, en établissant les différentes parties du nu, et marquant les saillies des

muscles à l'aide de quelques traits légers. Pour les vêtements, ils procédaient de la même façon, en appuyant davantage la plume, afin de rendre les traits plus apparents, puis ils passaient les couleurs en teintes plates par-dessus. Quelquefois c'est le contraire qui a lieu ; les teintes posées, ils marquaient les plis par des traits noirs, les lumières par des traits blancs. D'autres fois encore, les plus habiles, renforçaient la teinte pour marquer les ombres, en passant deux couches de couleur sur l'endroit appelé à être ombré ; mais ces derniers étaient peu nombreux, et on les trouve principalement à l'approche du XIVe siècle.

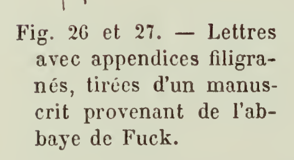


Fig. 26 et 27. — Lettres avec appendices filigranés, tirées d'un manuscrit provenant de l'abbaye de Fuck.

La figure 25 est tirée d'un livre de prières de la fin du XIIIe siècle : la lettre historiée est d'un beau caractère avec fond quadrillé or et bleu agrémenté de fleurs de lis blanches ; son ornementation représente à sa partie inférieure un chien poursuivant un lièvre ; le dessin est excellent et l'on peut dire que l'expression de ces animaux est très naturelle. Les ors de cette page sont merveilleux.

Le paysage est encore absent dans le sens propre du mot et les fonds des miniatures sont généralement d'or, en damier, en échiquier, losangés de deux couleurs, or et rouge, or et bleu, comme le spécimen donné plus haut, ou rouge et bleu. Souvent aussi, ces fonds représentent une arcade, un dessin architectural

quelconque. C'est au XIII[e] siècle que les possesseurs de livres de prières et de psautiers (car le vrai livre d'Heures ne se fait pas encore) prennent généralement la coutume de se faire représenter à genoux devant la Vierge. La première miniature du manuscrit dont nous donnons un spécimen offre cette particularité. C'est dans ces livres de prières et ces psautiers qu'on trouve les plus belles miniatures du XIII[e] siècle. Les initiales commencent aussi à renfermer des écussons armoriés. Enfin la lettre filigranée, si élégante avec ses longs filaments jetés hardiment sur les marges des manuscrits, s'y développe et devient le point de départ d'un genre qui se continuera jusqu'au XVI[e] siècle (fig. 14, 15, 26, 27).

Au XIV[e] siècle, l'ornementation devient plus riche et le peintre enlumineur triomphe enfin de l'esprit d'imitation et cela surtout après la première moitié du siècle. La lettre historiée prend de plus en plus d'importance, elle occupe souvent une notable partie de la page ; elle a des rinceaux, des filaments, des parures dont l'effet ressemble à celui des verrières, ou renferment une figure, une scène quelconque. La flore naturelle se mêle aux fleurons et aux feuillages conventionnels ; souvent le corps de la lettre est en or sur fond bleu ou vermillon ; d'autres fois elle est de couleur sur fond d'or. Au début du XIV[e] siècle, la grande lettre ornée se ressent du siècle précédent, témoin notre figure 28, représentant un A tiré du manuscrit H, 196 de la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier. Ce manuscrit est intitulé : *Livre de chansons anciennes et romant avec leurs nottes de musique.* Le fond de la lettre est partie or, partie bleue. Le corps bleu foncé. Les rinceaux, la barre, le premier entou-

rage carmin clair ; le second entourage or. Les feuilles orange, rose et bleu. Le lapin finement dessiné est bleu. Le tout serti de noir, rosacé et éclairé de blanc.

Pour enluminer un manuscrit, au XIVe siècle, on se servait de quatre couleurs principales : bleu, rouge, jaune et vert; on les délayait dans de l'eau de colle, dans de l'eau de gomme, dans de l'eau de miel ou dans du blanc d'œuf. Le dessin, légèrement tracé à la plume, recevait au moyen du pinceau, les couleurs délayées dans l'un des dissolvants dont nous venons de parler. Les peintres de la fin du XIVe siècle ont renoncé aux teintes plates, et pour mieux rendre le modelé des corps, les plis des draperies, ils emploient le dégradé. Après avoir fait leur esquisse sur le vélin, au crayon et le plus souvent à la plume, ils appliquent les couleurs au pinceau. En général, ils traitent d'abord leur sujet et n'exécutent les fonds qu'après les figures terminées. A cette époque l'art de l'enluminure ayant pris une grande extension, le *miniateur* se sépare du calligraphe pour se consacrer plus entièrement à son art ; il prend le nom d'*illuminator*. Le rôle des tailles de Paris compte

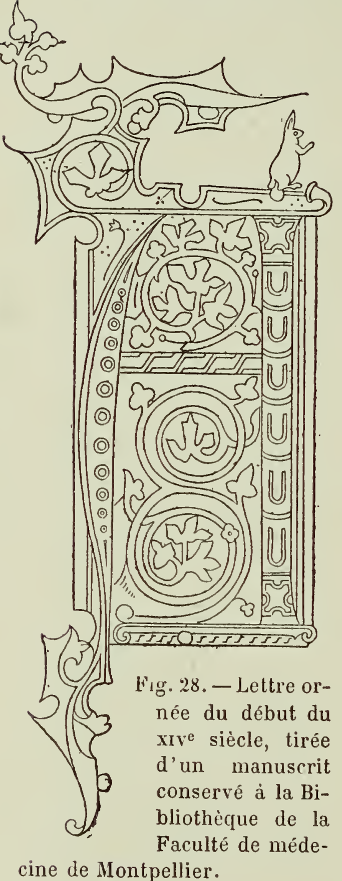


Fig. 28. — Lettre ornée du début du XIVe siècle, tirée d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier.

dans cette ville, en l'an 1300, quinze enlumineurs. Ce ne fut qu'à la fin du XIVe siècle, en 1383, que nos artistes,

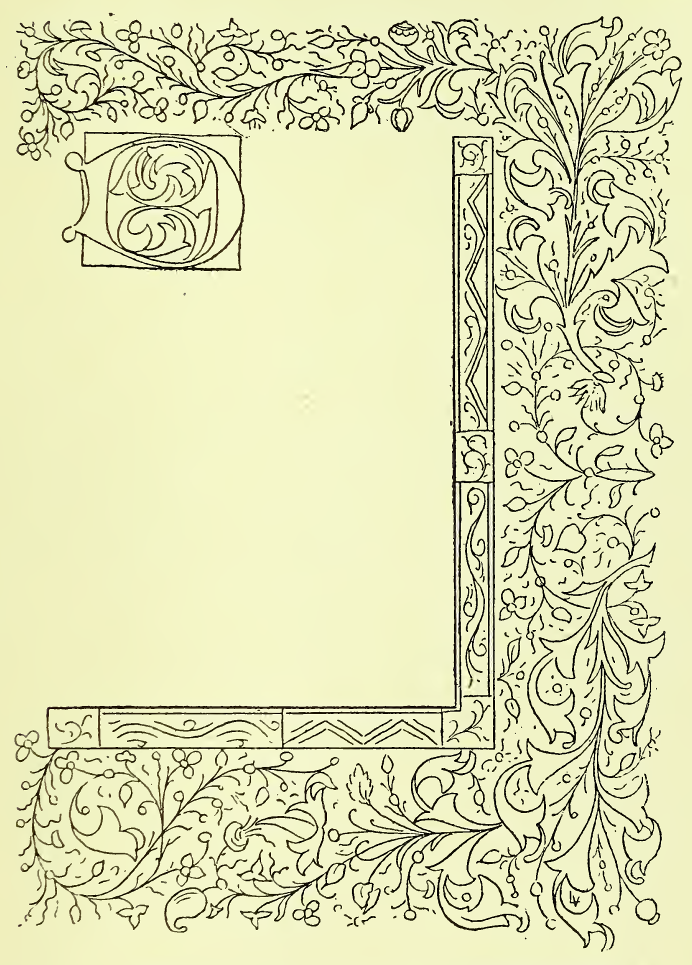


Fig. 29. — Bordure et initiale tirés d'un livre d'Heures flamand. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

devenus nombreux, formèrent une corporation à part, qui fut exempte de la charge du guet.

La figure 5 provient d'un livre d'Heures apparte-

nant à la bibliothèque de *l'Enlumineur*. C'est un spécimen de l'école française de l'époque ; les ors sont très brillants et les traits noirs fins et déliés. La figure 29 est également tirée d'un livre d'Heures de la même bibliothèque, spécimen de l'école flamande ; les ors sur assise rose très en relief et couchés en feuille, brunis, sont d'un éclat extraordinaire ; les rinceaux, aux nuances vives sont bleus avec retroussis rouges ou roses avec retroussis verts ; les traits sont fins, l'ensemble est d'une grande richesse.

Fig. 30. — Initiale tirée d'un livre d'Heures italien. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

La figure 30 est une lettre tirée d'un petit livre d'Heures, de la même bibliothèque, spécimen de l'école italienne. Le fond est de l'or en feuille, à plat. Le corps du D est vert clair avec arête et éclairé de jaune, ombré de vert foncé. La rosace est carmin, éclairée de blanc, ombrée d'une teinte carminée plus foncée. Le cœur bleu avec lumière. Entre les feuilles en pointe de la rosace sont des feuilles ovales d'un ton brun, pointillé de blanc. La hampe de la lettre est bleu éclairé et ombré avec boules alternées carmin et vert ; au sommet et à la base un joli filigrane d'or comme une dentelle, avec boules bleues, roses et vertes, éclairées de blanc et formant pierreries.

En général, en France, l'initiale du XIVe siècle se compose uniquement de rinceaux de couleur, sur fond d'or, encadrée de filets de teintes claires ; le tout d'un aspect fort élégant.

Au XIVe siècle, l'étude des miniatures offre un intérêt tout particulier ; on y trouve les portraits d'après

le *vif*, comme on disait alors; la peinture en grisaille et le camaïeu y prennent de l'extension, et les bordures qui couvrent les marges des manuscrits se remplissent de grotesques et de caricatures, dont nous donnerons quelques spécimens qui serviront à la décoration des livres d'Heures dont nous parlerons bientôt.

Nous sommes forcé d'abréger et de parcourir rapidement ces premières étapes de l'art qui nous occupe : arrivons donc au xv[e] siècle, où l'ornementation des manuscrits et la miniature furent à leur apogée, surtout dans la première partie du siècle, réputée comme excellente époque.

Dès la fin du xiv[e] siècle, nous trouvons quatre écoles principales de peintures : française, italienne, flamande et allemande. Au xv[e] siècle, l'école flamande exerce son influence sur les autres, car dès le règne de Charles V quelques artistes du Nord viennent exercer leur art à Paris, tels Jean de Bruges, André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Pol de Limbourg, etc. La contagion est si forte qu'elle s'étend même en Espagne, et nous nous empressons d'ajouter qu'elle eut une influence heureuse sur les progrès de l'art.

A Paris, qui fut un grand centre de production, on venait acheter les beaux manuscrits. Les enlumineurs parisiens étaient réputés pour leur délicatesse et l'agencement qu'ils donnaient à leurs couleurs; leurs livres d'Heures, les bréviaires et les psautiers eurent une grande vogue. En général, les livres d'Heures sont conçus sur un plan à peu près uniforme. Après le calendrier, qui contient souvent des petits tableaux dont les sujets ont rapport avec les saisons et les mois, on trouve des miniatures représentant les *Évangélistes*,

l'*Annonciation*, l'*Adoration des bergers et des mages* la *Présentation au Temple*, la *Fuite en Égypte*, les



Fig. 31. — Miniature, encadrement et lettrine, tirés d'un livre d'Heures du xve siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

Scènes de la Passion, la *Pentecôte*. Aux psaumes de la pénitence, on voit David en prière, ou quelquefois le roi harpiste contemple Bethsabé d'une fenêtre ou d'une

terrasse. Enfin, une des dernières miniatures se trouve placée à la messe des Morts : des moines et des chantres entourent un cercueil. La figure 31 est une

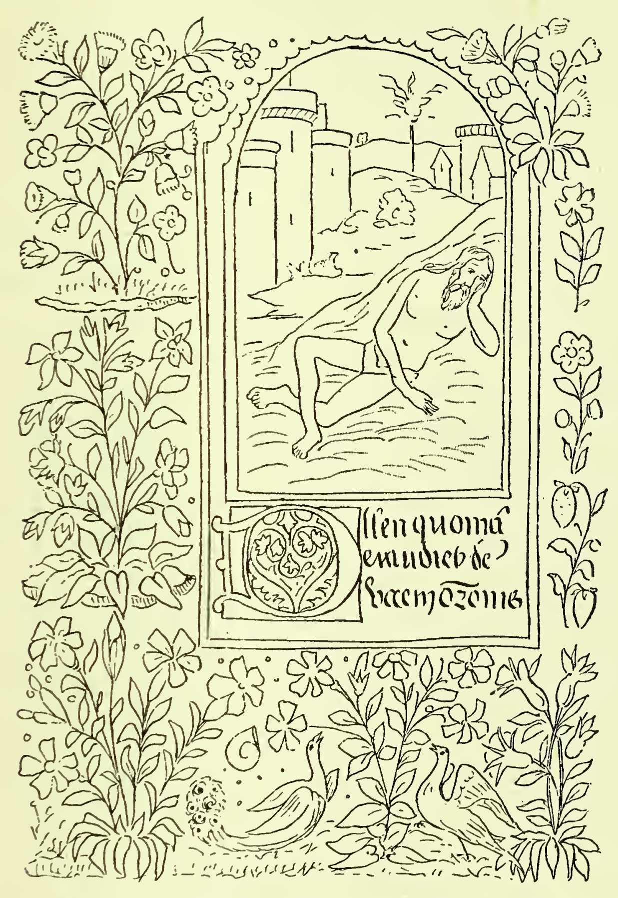


Fig. 32. — Miniature, encadrement et lettrine tirés d'un livre d'Heures de la fin du xve siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*.)

miniature tirée d'un livre d'heures du xve siècle, conservé à la bibliothèque de l'*Enlumineur*, elle représente la *Fuite en Égypte*. On voit, par la bordure qui entoure cette miniature, que l'ancien rinceau de vigne,

or et azur, a cédé la place à des ornements plus compliqués et plus riches; les fonds, ordinairement d'or mat ou gouachés, ont des cadres régulièrement tracés. Des fleurs, des fruits, des rinceaux, des oiseaux, des insectes et des grotesques se détachent en vives couleurs sur ces fonds. La figure 32, tirée d'un livre d'Heures de la même bibliothèque, représentant *Job sur son fumier*, peut servir, comme la précédente, de spécimen pour cette époque.

Le xve siècle a fourni un grand nombre de manuscrits à peintures, lesquels sont extrêmement recherchés par les amateurs et gens de goût. Les plus beaux monuments de ce siècle sont les œuvres exécutées par Jean Fouquet, le chef de l'école française de cette époque, qui illustra les magnifiques Heures d'Étienne Chevalier, trésorier de France sous Charles VII; Jean Bourdichon, le peintre présumé des splendides Heures d'Anne de Bretagne auxquelles travailla Jean Poyet; Memling, Jean de Paris, les Van Eyck, etc., etc

Nous ne saurions trop engager nos lecteurs à s'inspirer de ces belles enluminures que nous a léguées le moyen âge et à les étudier, soit pour les reproduire, soit pour faire œuvre moderne; ils y puiseront toujours un sentiment d'originalité qu'ils ne rencontreront nulle part ailleurs. On devra prendre le xve siècle au moment de toute sa splendeur, avant que l'école italienne ne fasse une concurrence sérieuse au style français, qui conserve encore sa gothique élégance. A la fin du siècle, cette école italienne traversera les monts et fera disparaître l'ancienne école nationale.

CHAPITRE II

DE LA DÉCORATION DES LIVRES D'HEURES: LETTRES ORNÉES, BORDURES, MINIATURES, BOUTS DE LIGNES.

Dans le cours forcément abrégé du chapitre précédent, nous n'avons fait que suivre les grandes lignes de l'art de l'enluminure à travers les siècles, effleurant à peine cette vaste histoire de la peinture primitive que nous avons l'intention d'entreprendre et pour laquelle nous réunissons de nombreux matériaux. Rien de plus intéressant en effet que cette étude d'un art qui fut, à des époques différentes, si florissant à Byzance avant le règne de Léon l'Isaurien, et en France, sous celui de Charles V. Mais un point important à signaler dans cette étude, c'est la part que les femmes eurent à exceller dans cet art charmant de l'enluminure. Des jeunes filles, au temps d'Eusèbe, copiaient et ornaient les manuscrits. On cite parmi les femmes dont le nom est resté attaché à ce genre de travail : sainte Mélanie, sainte Césaire et ses sœurs, Harlinde, Renilde, abbesse d'un couvent de Limbourg ; Rathrude, fille d'un roi lombard ; Lala de Cizique employée par Varon à peindre les portraits dont il ornait ses *Hebdomades;* la fille de Flavius Anicius Olybrius, Juliana Anicia, charmante artiste du x[e] siècle; la fameuse Herrade de Landsberg, abbesse d'un couvent d'Alsace et ses novices, qui nous avaient laissé un des plus beaux spécimens manuscrits avec peintures du xii[e] siècle, manuscrit qui fut brûlé à Strasbourg lors du bombar-

dement de 1870; Marguerite Van Eyck et Marie Marmionne au xve siècle, etc., etc.

Il est de fait que les doigts féminins ont une aptitude particulière pour apporter dans les travaux d'enluminure une légèreté, une délicatesse et une grâce que nous aimons à reconnaître et à admirer. De nos jours, plus d'une femme s'est rendue célèbre par son talent sur la miniature et nous avons été à même d'apprécier,





Fig. 33 et 34. — Bordures tirées d'un livre d'Heures du xve siècle (Bibliothèque de l'*Enlumineur*).

dans nos relations, nombre d'œuvres parfaites dues à des femmes enlumineurs.

Ce petit traité sera donc, nous le pensons du moins, consulté le plus souvent par des dames et des jeunes filles, désireuses d'entreprendre la facture d'un livre d'Heures, paroissien, livre de mariage, de communion ou de prières; nous leur conseillons, avant de se livrer à un travail sérieux et de longue haleine, de s'essayer à enluminer les livres avec dessin au trait, qu'on trouve tout préparés chez les libraires. On devra choisir ceux qui sont réellement copiés dans les anciens manuscrits, car, avec eux seulement, on se renfermera dans un

style défini, sans crainte de produire des bigarrures regrettables à tous les points de vue. Lorsque la main se sera suffisamment formée, que l'habitude de la palette et des gouaches sera prise, que le jugement aura acquis les connaissances nécessaires, l'artiste pourra alors innover et suivre son inspiration dans le dessin, ne risquant plus de commettre des erreurs, en



Fig. 35. — Spécimens de fleurs, fruits, feuilles, etc., tirés de divers manuscrits.

mêlant les styles et les époques. Nous lui recommandons particulièrement de s'inspirer, en les étudiant et en les copiant, de ces belles enluminures du moyen âge ; ils trouveront des documents dans toutes nos bibliothèques publiques et au besoin (ce qui est toujours préférable) il pourra s'en procurer en librairie, soit en prenant des livres complets, soit des fragments suffisants pour l'éclairer dans son étude. C'est parce que

l'on a trop négligé la connaissance des originaux, qu'on est arrivé à produire ces missels aux enluminures disparates, pleins d'anachronismes qui choquent toujours l'homme de goût.

On commence par tracer au crayon, puis à l'encre de Chine la miniature et les encadrements qui doivent faire l'ornementation d'un livre d'heures. On pose les ors comme il a été dit au 1[er] chapitre, puis on

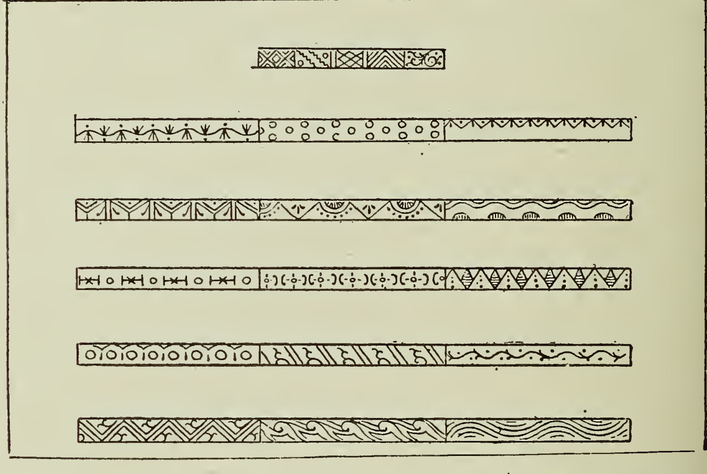


Fig. 36. — Spécimens de bouts de ligne, tirés de divers manuscrits.

passe au coloris. L'écriture ne vient qu'en dernier, ayant soin de réserver la place des initiales et des bouts de ligne (fig. 36), si l'enlumineur fait calligraphier son livre par une autre personne. Cela arrive souvent, car l'écriture de style est peu facile lorsqu'on ne la pratique pas. Autant que possible, celui qui s'adonne à l'art de l'enluminure ne doit pas méconnaître la calligraphie.

Un livre d'Heures commencera par un calendrier où les noms des saints pourront être écrits en noir, en

rouge, en bleu et en lettres d'or. On ornera les pages

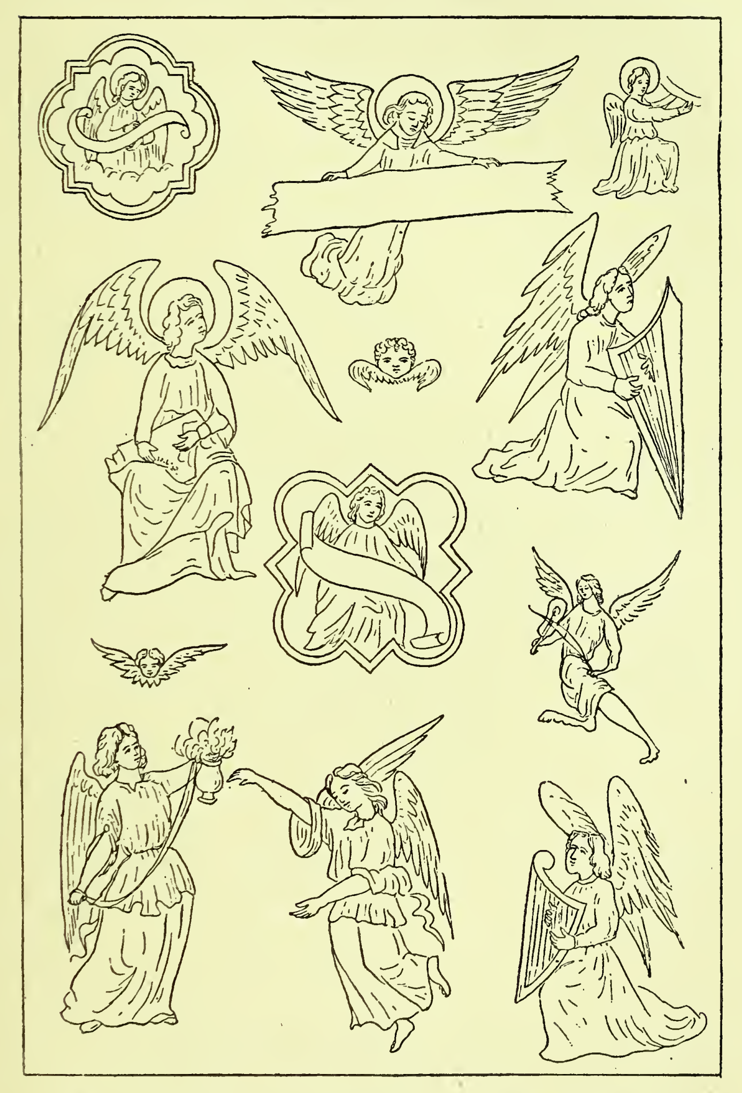


Fig. 37. — Spécimens d'anges, tirés de différents manuscrits.

du calendrier, soit par de petites miniatures représen-

tant les scènes symboliques des saisons, ou les travaux appropriés à chaque mois, soit par des bordures qui continueront l'enjolivement des pages du livre, composées de rinceaux (fig. 33, 34), d'anges (fig. 37), de fleurs, de fruits, de grotesques (fig. 38), etc. Nous donnons (fig. 35) les principaux éléments ou motifs détachés, des fleurs, feuilles, fruits, etc., composant l'ornementation des bordures, pris dans des manuscrits des xive et xve siècles.

Les miniatures seront placées, de préférence, aux recto des feuillets, lesquels devront être d'un vélin pur et très blanc.

Bien qu'il vaille mieux tendre les feuilles de vélin sur châssis, on peut, pour les livres d'Heures de petit format, se dispenser de faire cette opération assez longue, surtout lorsqu'elle est répétée sur un grand nombre de feuilles. Dans ce dernier cas, si l'on a des fonds à gouacher, on doit procéder par petits traits de manière à ne pas faire gondoler le vélin, qu'on placera ensuite dans un carton entre un linge fin, légèrement humide. Les couleurs doivent être bien observées, les traits nets et définis et l'ensemble du livre homogène comme aspect.

Pour peindre ou pour écrire sur le vélin, on fera bien de passer préalablement, avec un tampon d'ouate, une légère couche de sandaraque qui aide la morsure de l'encre et des couleurs; on doit porter son attention à ne pas mettre les doigts sur les parties à travailler, car la plume ou le pinceau auraient beaucoup plus de difficulté à faire adhérer les gouaches, les ors et les encres.

Voici de quelle manière doit être enluminée la page d'un livre d'Heures du xve siècle que nous offrons

comme exemple (fig. 39), nous pensons qu'en don-



Fig. 38. — Spécimens de grotesques, tirés de différents manuscrits.

nant les explications qui suivent, ce sera suffisant pour bien faire comprendre, avec l'ornementation d'une page

complète, l'emploi des ors et des couleurs y afférant.

La miniature représente la scène de l'*Annonciation*. La Vierge, tête nue, a les cheveux blonds nimbés d'or, sa robe est rouge, son manteau bleu; elle est agenouillée devant un prie-Dieu, d'un ton brun foncé.

L'ange Gabriel est vêtu de vert assez foncé pour la tunique laquelle s'ouvre sur un dessous violet, de même que les manches débordant de celles de la tunique. Ses cheveux sont blonds, cerclés d'un bandeau d'or surmonté par une croix. Il tient à la main un sceptre d'or d'où s'échappe une banderole ou philactère bleu très pâle ; ses ailes sont blanches, le fond sur lequel se détachent les personnages est gris foncé et le carrelage en mosaïque brun clair jaunâtre. Les vêtements sont rehaussés de légères touches d'or.

La bordure ou encadrement se compose de triangles d or contenant des fleurs de nuances diverses, alternativement rouges et bleues pour le triangle de gauche ; en bas, elles sont violettes pour le triangle de droite; pour le triangle supérieur les fleurs sont bleues et roses alternativement, roses et bleues pour le triangle inférieur. Les vides laissés par ces triangles sont remplis par des rinceaux bleus et or, d'où s'échappent, de-ci, de-là, des fleurs roses.

Le fond sur lequel reposent les rinceaux sera celui du parchemin. La miniature est encadrée d'un filet d'or en relief bruni. Le relief a très peu d'épaisseur.

La grande lettre initiale A, est bleue, filigranée de blanc, terminée en rouge carmin à la queue, à laquelle est attaché un point d'or en relief et bruni. Les feuilles qui ornent l'intérieur sont alternativement rouges à tige blanche et bleues à tige rouge. La lettre entière repose

sur un fond d'or mat, pointillé avec la dent de loup.

La lettre M (première lettre du mot Maria) est en or

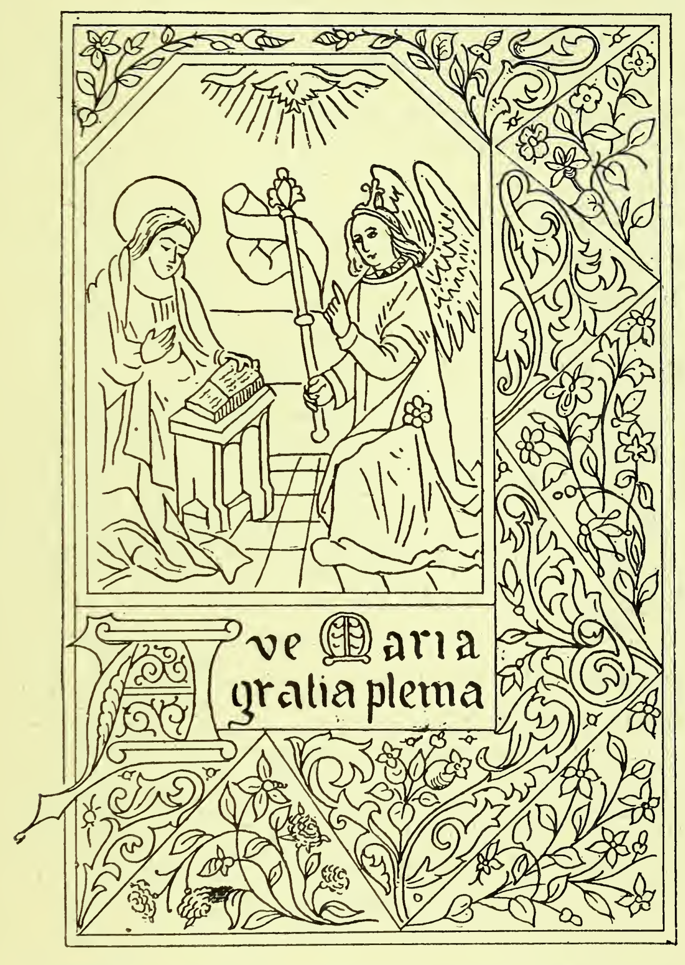


Fig. 39. — Page de livre d'Heures du xve siècle. (Bibliothèque de l'*Enlumineur*).

bruni d'un relief très léger ; l'intérieur est bleu filigrané de blanc.

La décoration d'un livre d'heures est non seulement

un travail agréable, mais un passe-temps qui réserve, à celui ou à celle qui l'entreprend, la satisfaction intime de faire œuvre belle et durable, si l'on y met tout son talent et tous ses soins. Quoi de plus beau, en effet, qu'un livre écrit sur un blanc et pur vélin, sur lequel les plus suaves ornements se détachent en l'illuminant, par le chatoiement des plus délicieuses couleurs et le resplendissement des ors les plus éblouissants? Quoi que l'on fasse, quoi que l'on dise, nulle impression, si illustrée soit-elle, ne peut rivaliser avec le manuscrit orné de ses gouaches, de ses métaux, de sa calligraphie, si ce manuscrit a été composé par un artiste de talent. C'est pour cette raison, que bien longtemps encore après l'invention de l'imprimerie on a continué à écrire et à peindre sur le vélin des ouvrages précieux, des livres d'Heures; citons rapidement : au XVIe siècle, le livre d'Heures de Claude de Lorraine renfermant cinq gouaches admirables; les belles *Heures* de Henri II; au XVIIe, *la Guirlande de Julie*, écrite par Jarry, et enluminée par le peintre Nicolas Robert; deux livres d'Heures de Louis XIV, lesquels sont splendides, etc. Les manuscrits, à ces époques relativement rapprochées de nous, malgré l'imprimerie et sa vogue, et par cela même que la mécanique inconsciente ne peut remplacer le savoir et le talent conscients, conservèrent encore la faveur et l'admiration des princes et des rois.

CHAPITRE III

L'ART DE L'ENLUMINURE APPLIQUÉ AUX OBJETS USUELS.

Nous avons toujours pensé que l'art de l'enluminure, en se modernisant, ne devait pas rester l'apanage exclusif des manuscrits, et, bien qu'il soit incontestablement le véritable et seul complément du livre écrit, il peut, il a le droit de s'installer là où la place lui est faite. Qu'on enlumine un vélin carré, oblong ou triangulaire, la manière de tracer, de peindre, de poser les ors est toujours la même. Nous ne sommes donc pas de l'avis de ceux qui disent que l'art de l'enluminure ne doit pas sortir du cadre où l'a confiné le moyen âge. Une seule objection peut se produire et plaider en faveur de nos contradicteurs; c'est que nos travaux, délicats, demandant beaucoup de temps et beaucoup de soins, sont par conséquent trop précieux pour être exposés à une manutention usuelle. L'enluminure renfermée dans un livre peut se séculariser sans risque absolu de se détériorer ou de se détruire.

Cette considération est évidemment acceptable, mais il nous semble que, sans nuire à l'ornementation des magnifiques manuscrits que nous préconisons de toutes nos forces, nous pouvons entreprendre d'autres travaux, lesquels, s'ils n'ont pas une durée illimitée, ont du moins l'avantage de nous récréer, et de nous charmer par leur utilité journalière.

C'est pour cette raison que nous engageons nos lecteurs à appliquer les procédés de l'enluminure à certains objets usuels, tels que les écrans, les éventails,

les menus, etc., etc. Il va de soi que tout ce qui touche à l'imagerie religieuse, comme les canons d'autels, les cachets de première communion, les sou-

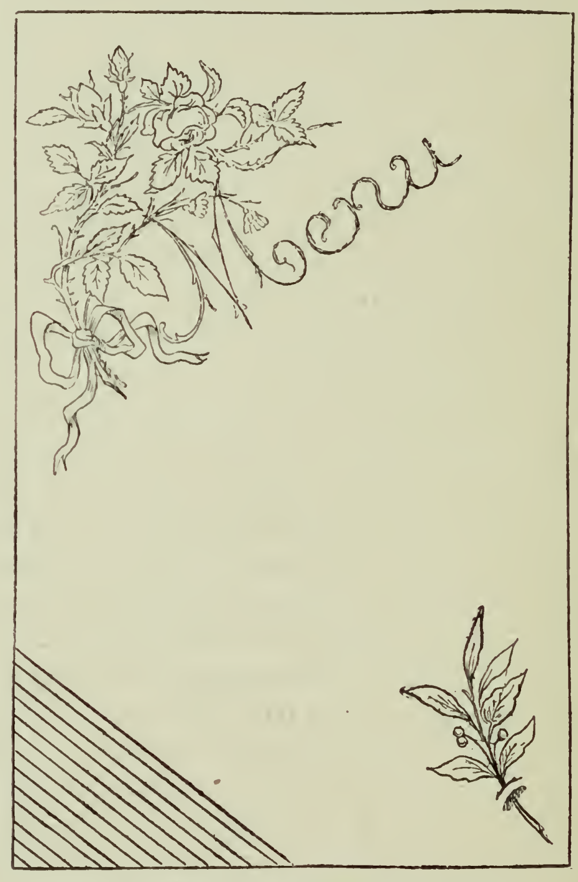


Fig. 40. — Menu pour l'enluminure (fantaisie).

venirs, etc., sont des dérivés directs de notre art.

Sur ces objets, on n'aura pas à craindre l'épaisseur des reliefs, lesquels pourront être gradués et former des contrastes heureux. Pour l'imagerie on se servira, de préférence, des modèles de styles contenus dans

les manuscrits du moyen âge, soit en les copiant servilement, soit en assemblant les ornements pris dans



Fig. 41. — Modèle d'éventail pour l'enluminure (ornementation d'après un manuscrit du XIVe siècle).

différents manuscrits, mais en ayant soin de se renfermer dans la même époque ; il faut toujours avoir à la pensée que divers styles réunis dans le même sujet

ou dessin le rendent choquant sans lui donner de l'originalité. Si l'enlumineur est susceptible d'invention, c'est-à-dire de créer un modèle, il peut alors entrer dans la pleine fantaisie. Bien que ces créations n'aient rien de commun avec les types convenus d'enluminure ancienne, il n'en restera pas moins *enlumineur*, s'il procède à l'accomplissement de son œuvre en suivant les préceptes de notre art, en y appliquant les gouaches et les ors comme il a été dit précédemment.

Nous donnons ici, comme exemples, quelques spécimens de modèles aptes à recevoir les couleurs et les métaux. Les uns sont inspirés de l'ornementation des manuscrits du moyen âge ; les autres sont franchement fantaisistes, d'une facture toute moderne. Pour bien pénétrer le lecteur du parti qu'il a à tirer, comme effet, de ces différents spécimens, nous lui indiquerons la marche à suivre pour enluminer deux ou trois d'entre eux.

Cachet de première communion (fig. 42).

L'ornementation tirée d'un livre d'Heures du XIV[e] siècle, appartenant à la bibliothèque de l'*Enlumineur*, peut avoir sa bordure exécutée avec ou sans fond. Si l'on y fait un fond, on le fera bleu foncé.

Toutes les tiges du feuillage seront en or, les feuilles en or en relief, et bruni. Les fleurs alternativement bleues, rouges, roses, oranges. Les rinceaux des angles seront bleu plus clair que le fond, jaune et vert foncé; les choux qui les ornent seront alternativement à cœurs rouges et jaunes, feuillés de vert foncé et de bleu. Les emblèmes des sacrements seront en or jaune mat; le calice et l'ampoule seront blancs ; les fleurs de lis entourant le mot : *IHS* devront être au naturel.

La bordure intérieure, ou l'encadrement, devra être en or mat, les tiges et les feuilles vertes, les boutons roses.

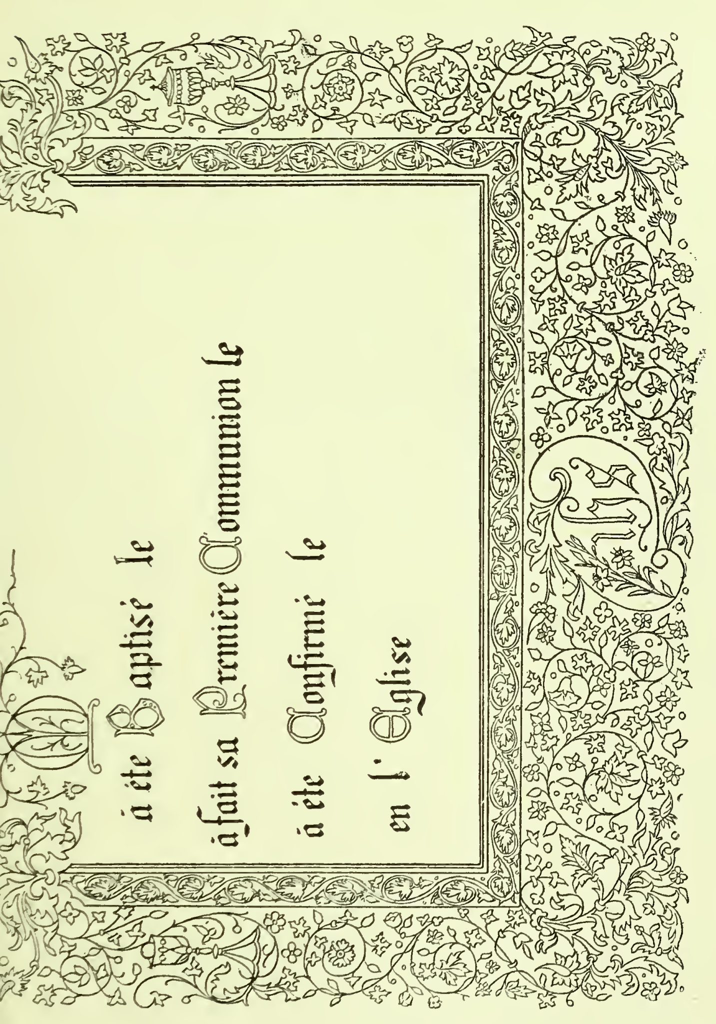


Fig. 42. — Cachet de première communion, d'après un manuscrit du XIVe siècle.

Si on préfère ne pas faire de fond à la bordure, on laissera toutes les tiges noires, et on exécutera le reste comme il est dit plus haut.

Écran moyen âge.

L'entourage de cet écran (figure 43) doit être traité avec les ors en relief brunis. Les rinceaux seront alternativement rouges et bleus ; toutes les feuillles de lierre



Fig. 43. — Écran (style moyen âge).

en or serties de noir. Le fond est celui du parchemin.

Le chevalier a la figure miniaturée. Il doit avoir le casque, la cotte de mailles, l'écu et les jambières en acier, qu'on obtient facilement avec du blanc, une très légère

pointe de noir et une autre de bleu ; ménager les reflets.

Les figures de l'écu peuvent être remplacées par



Fig. 44. — Image pour l'enluminure.

celles de la personne qui fera cet écran pour son usage, ou pour celle à qui il est destiné, on peut aussi y substituer un chiffre.

L'habillement du chevalier sera aussi laissé aux couleurs appartenant ou préférées de l'exécutant. La garde de l'épée, celle du poignard, le damasquinage de la jambière, en or. La housse du cheval, blanche, ombrée légèrement de terre de Sienne brûlée. Le ventre et les pieds du cheval seront peints avec



Fig. 45 et 46. — Motifs d'ornementation pour imagerie (souvenirs de piété, etc.).

un mélange de terre de Sienne brûlée, de brun Van Dyck et de gouache blanche; les sabots gris noir.

Souvenir de Premier de l'an (fig. 44).

Comme effet rendu, satisfaisant l'œil, on enluminera le mot *Bonne année* en rouge (vermillon avec une pointe de brun), ajoutez du carmin pour les ombres et rehaussez de blanc Le fond du B, en or gravé, le losange vert (cendre verte, ombré à droite) l'intérieur

blanc. Le grand rinceau qui entoure le médaillon, destiné à recevoir un chiffre, des armoiries, un nom de baptême, etc., sera bleu pâle, relevé pour les ombres de bleu foncé, les terminaisons et les boules en or gravé. Le rinceau au trait avec les feuilles vertes, les fleurs carminées, le cœur jaune et les feuilles de lierre en or gravé.

On peut, au préalable, passer une légère teinte de bleu très clair, se dégradant sur le fond, à la gauche du dessin.

Nous pensons qu'il n'y a pas lieu d'étendre davantage ces explications ; elles suffiront à donner un aperçu des différents genres susceptibles d'être abordés par l'enlumineur ; en s'y adonnant, il se récréera et assouplira sa main ; ces petits travaux vite faits le reposeront des minutieux détails qu'il a à étudier et à vaincre dans les œuvres de longue haleine. Si ces divers objets, traités par l'enluminure, ne sont pas sérieux comme les belles pages d'un missel, ils n'en sont pas moins charmants ; exécutés par une personne de talent, ils seront toujours appréciés des véritables connaisseurs (fig. 45, 46, 47, 48).

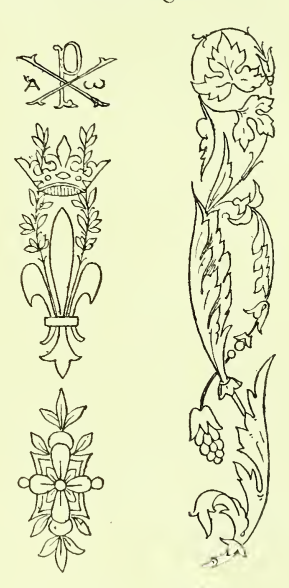


Fig. 47 et 48. — Motifs d'ornementation (fantaisie) pour imagerie.

CHAPITRE IV

EMPLOI DES BRONZES ET DES PIERRERIES ; GÉLATINES, IVOIRINES, OPALINES, ETC.

« On voit encore, dit M. Chataigné dans sa *Méthode pour l'application des bronzes*, des manuscrits datant de plusieurs siècles dans lesquels on a employé des bronzes aussi éclatants que l'or fin, et il ne s'y est produit jusqu'à présent aucune oxydation.

» Que l'on consulte, à la bibliothèque de Dijon, la petite Bible dite de saint Louis, véritable chef-d'œuvre de calligraphie minuscule, et on remarquera que les lettres capitales reposent sur un fond d'or cramoisi. Je ne sache pas qu'il ait jamais existé d'or de cette couleur. »

Malgré les dénégations de quelques enlumineurs, il est donc bien évident que nos devanciers ont employé, dans leurs travaux, des poudres métalliques colorées.

Il est toujours préférable de se servir des ors pour les œuvres de valeur, auxquelles on attache une certaine importance ; cependant on peut très bien, dans certains cas, faire usage des bronzes, si riches dans leurs nuances variées, et dont l'effet, lorsqu'il est durable, est fort agréable.

Avant tout, on doit s'attacher à la qualité des produits livrés dans le commerce. Les poudres de bronze doivent être très fines, impalpables ; on fera bien de les essayer sur un bristol quelconque et de les laisser quelques jours à la lumière avant de les appliquer sur le dessin préparé pour les recevoir. Les bronzes conviennent très bien à l'ornementation des objets usuels dont nous venons de parler. Ils peuvent, comme l'or,

être apposés sur les reliefs. Les bronzes composés par feu M. Chataigné, le regretté enlumineur de Dijon, s'ap-

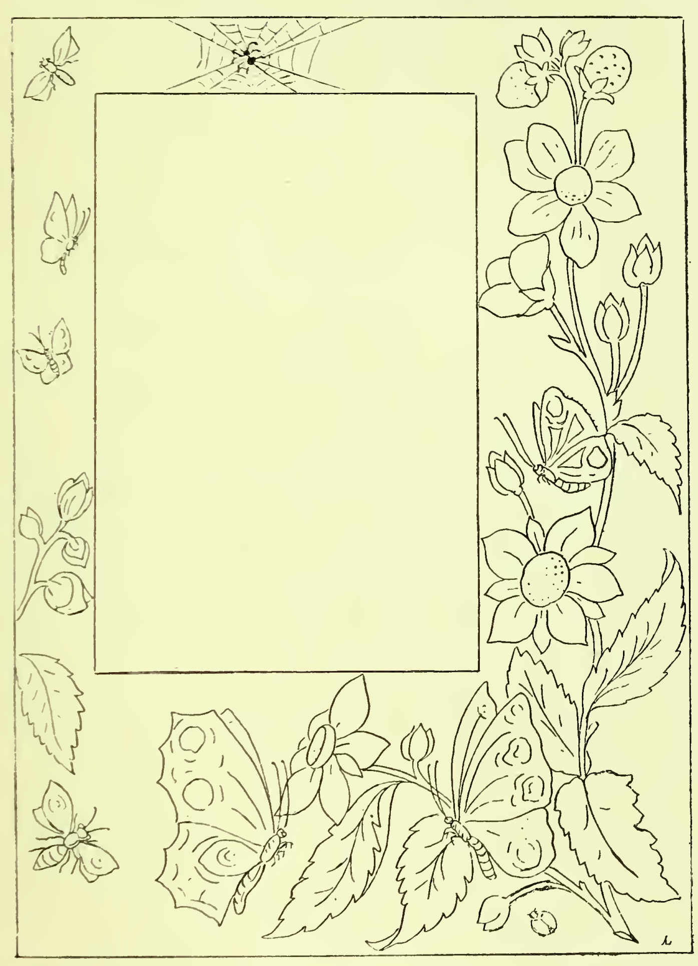


Fig. 49. — Page d'un livre d'Heures moderne se prêtant à l'application des bronzes.

pliquaient sur le vélin ou sur le papier, au moyen d'une mixtion préparée également par lui. Nous ne donnerons pas la description de leur procédé, puisqu'il

a disparu avec leur auteur. Les autres bronzes s'adaptent au vélin simplement avec de l'eau pure, très légèrement gommée. On les délaye dans un godet tenu bien propre, et l'on peint avec un pinceau destiné spécialement à cet usage.

Unis aux gouaches, les bronzes font un excellent effet.

Comme exemple, nous donnons (fig. 49) une planche qui comporte l'emploi des poudres métalliques, soit appliquées en surfaces, soit simplement apposées en *relevés*, au trait ou en hachures pour éclairer ou donner du reflet à certaines parties du sujet.

Le fond de cette planche peut rester celui du vélin. Si l'on veut lui donner plus de richesse, on l'emplira avec du bleu outremer. Les fleurs seront gouachées, blanches, légèrement rosées, le cœur jaune; les fraises au naturel, ainsi que les tiges et les feuilles. Les ailes des papillons pourront être entièrement métallisées par des bronzes de différentes nuances, ou gouachées, avec des reflets métalliques apposées sur les couleurs par des traits ou des hachures.

Avec un peu de pratique, on arrivera facilement à donner un grand éclat aux compositions analogues à celle que nous offrons (fig. 50).

Avec les bronzes, dans les travaux usuels, on se servira aussi avec avantage des perles et des pierres précieuses, voire même des perles et des pierres fausses. Nous avons vu des canons d'autel, des prières, etc., dont les encadrements scintillaient sous l'éclat des cabochons, des rubis, des émeraudes et des turquoises: l'effet en était merveilleux.

Les perles et les pierres s'appliquent sur le vélin ou sur le bristol au moyen de la pâte à dorer avant qu'elle soit sèche. Aussitôt que cette pâte est placée à la

place qu'elle doit occuper, on pose la perle avec une petite pince, en appuyant fortement; on cesse la pression dès que l'on voit que la pâte est prise; elle forme ainsi chaton à la pierre ou à la perle qu'elle reçoit.

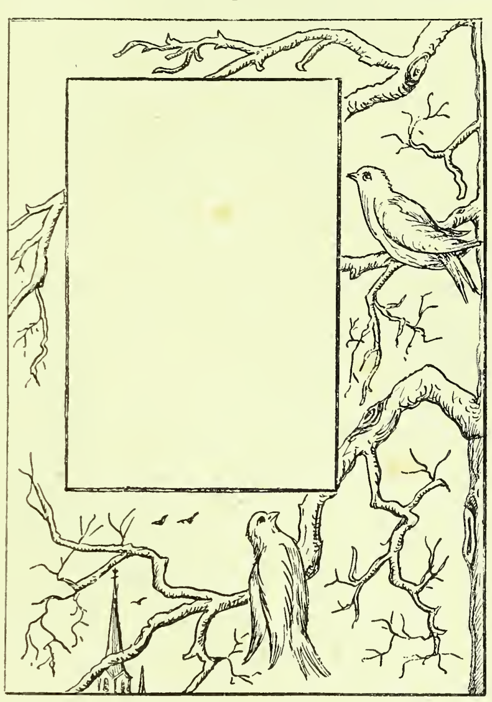


Fig. 50. — Page d'un livre d'Heures moderne se prêtant à l'application des bronzes.

Les pierreries ne doivent être employées que pour les objets qu'on peut mettre sous verre; on peut aussi en placer comme ornements d'éventails, d'écrans, etc. Pour les éventails, on doit avoir soin d'éviter la pose des pierres aux endroits qui auront à supporter les raies, les pliures; la même observation est faite du reste pour l'emplacement des reliefs, lesquels se casseraient au premier froissement.

L'art de l'enluminure accepte encore, pour les petits travaux de moindre valeur, l'emploi des imitations de parchemin, comme les gélatines, les ivoirines, etc., mais nous ne parlons de ces sortes de compositions que comme mémoire pour les débutants qui ne veulent

pas se risquer encore, et pour la fabrication des petites images qu'on enlève vivement, destinées au commerce ou devant être offertes aux enfants.

Le véritable enlumineur ne fera usage que du parchemin ou du vélin : ce n'est qu'à cette condition qu'il fera œuvre belle et durable.

CONCLUSION

Nous avons essayé, dans ce court résumé, de faire connaître l'art de l'enluminure, en offrant dans le cadre forcément étroit de ce petit traité, les principales étapes de cet art si florissant au moyen âge, et les procédés qu'on doit employer pour le pratiquer.

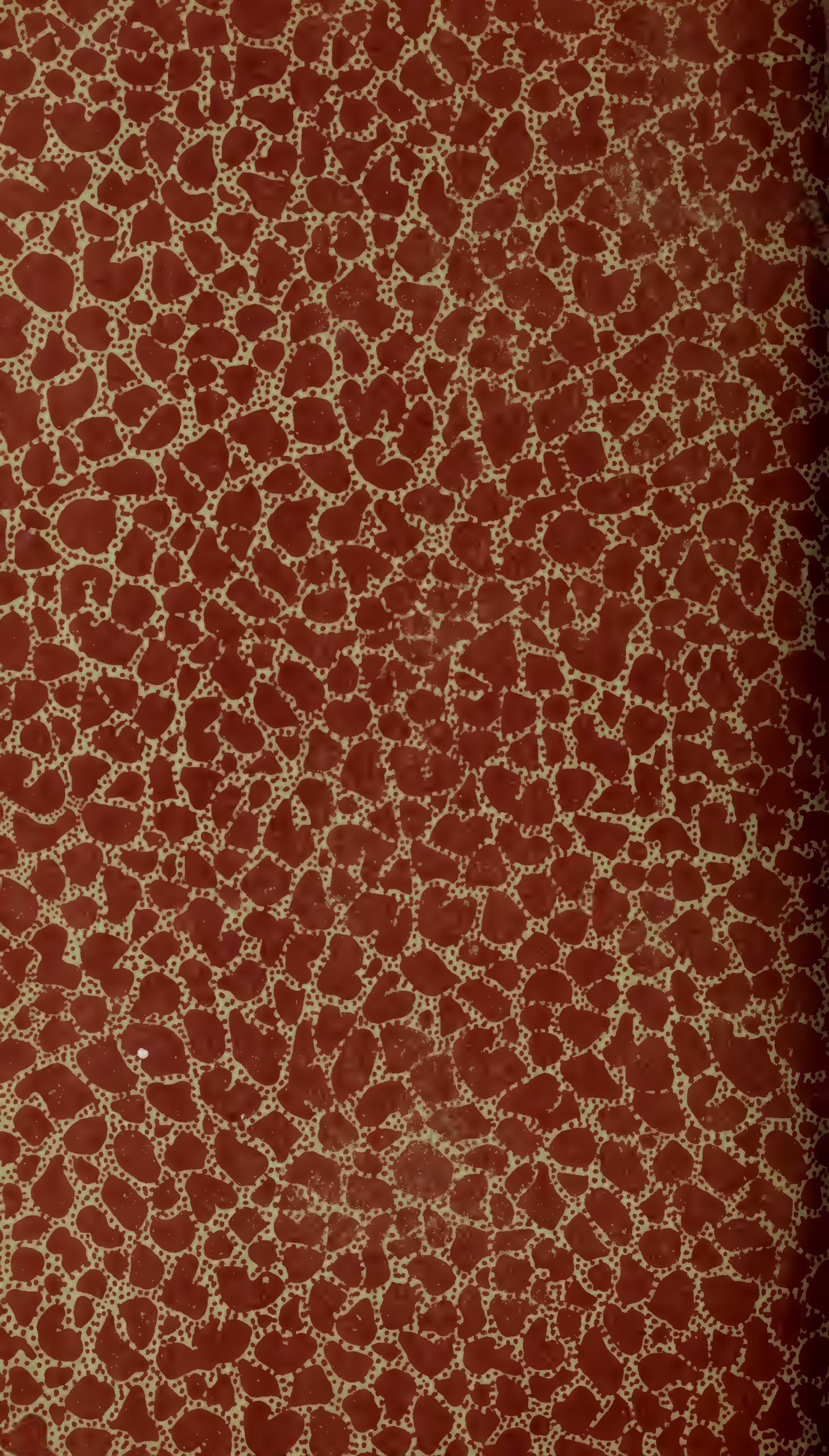
Nous aimons à penser que ce travail, tout abrégé qu'il puisse être, sera utile à tous ceux qui ont le désir de s'instruire sérieusement dans une branche artistique longtemps négligée, mais dont on s'occupe beaucoup depuis quelques années, et qui est appelée à devenir l'un des plus agréables passe-temps de la société moderne.

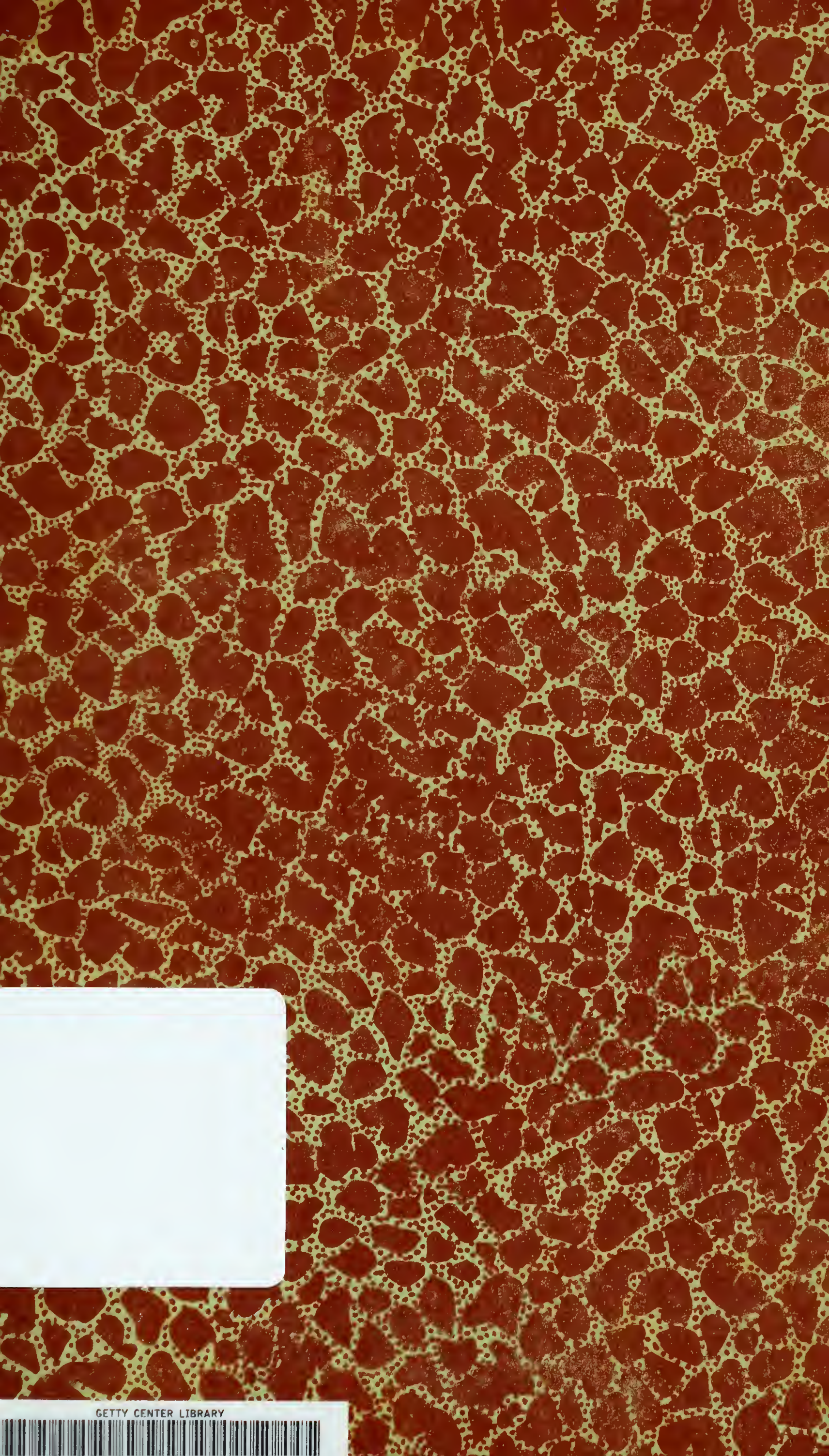
On a enfin compris que l'art ne résidait pas seulement que dans les grandes choses, et que les petites gouaches merveilleuses des Jean Fouquet et des Memling en étaient une preuve éclatante.

Nous applaudissons sincèrement à ce renouveau, car l'art de l'enluminure est en pleine floraison nouvelle qui promet de beaux et bons fruits. Nous espérons en une récolte riche et abondante, et si nos conseils peuvent contribuer à augmenter la force de la sève qui se fait jour de toutes parts, nous aurons la satisfaction que nous avons cherchée en l'écrivant.

TABLE DES MATIÈRES

7984-14. — Corbeil. Imprimerie Crété.





GETTY CENTER LIBRARY

